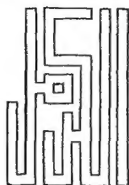


المعد الخامس شتاء ١٩٨٢



ضميلة ثقافية

رئيس التحرير

محمود درويش

صمم الغلاف . رشيد القريشي

الاخراج الفني . نبيل البقيلي

تصدر عن الاتحاد العام للكتاب

والصحافيين الفلسطينيين

بيروت ، ص.ب. . ١٤/٥٠١٠ ، تلفون

٢١٦٠٢١

التحرير : ص.ب. ١٢٥٧٢٩ ، هاتف

٨٠١٢٤٩ بيروت - لبنان

ثمن العدد ١٢ ل.ل. او ما يعادلها

الاشتراك السنوي

١٥٠ ل.ل. للمؤسسات العامة والخاصة ،

يما فيها اجور البريد .

١٠٠ ل.ل. للأفراد بما فيها اجور البريد .

التوزيع : بيروت ، ص.ب. ٩٠٠٥

طبعت على مطابع الكرمل الحديثة ،

بيروت - لبنان .

الحوار

ولدت في الطريق ، وسأمت في الطريق

جان جينيه

٨

شعر

قصيبتان
سنة اخرى .. فقط
رائحة المطر
اضع اليد اليمنى على الخد الايمن
البركان العنني
اسميك بحرا ، اسمي يدي الرمل
اخاف عليك
كانت تتجول في المرأة
الصمت/ هو

احمد عبد المعطي حجازي
محمود درويش
يوسف الصايغ
مريد البرغوثي
عبد الكريم كاصد
خالد أبو خالد
لميعة عباس عمارة
فواز عيد
وليد خازندار

٤٥
٤٨
٥٥
٥٩
٦٧
٦٩
٧٨
٨٠
٨٣

دراسات

الواقعية ام الواقع ؟
الواقعية : سؤال في معرفة النص
من انب الكاتب الى انب القارئ

فيصل دراج
يمنى العيد
الونيس

٨٥
١٢٤
١٥٤

النصوص والآراء تعبر عن وجهة نظر كاتبها .

١٦٣ فوز طرابلسي شعر الثورة ثورة في الشعر

مختارات

١٧١ حجر الشمس ترجمة . محمد علي اليوسفي

قصص

١٩٨ عبد الحكيم قاسم طرف من خبر الآخرة

٢٤٢ محمود الريماوي الدريئة

٢٥١ محمد زفزاف انطونيو

٢٥٧ امين صالح صبية

دقاتر

٢٥٩ معين بسيسو جمهورية الشجر الابيض

اقواس

٢٧٧ سليم بركات هنا المافيا

٢٨٢ مؤنس الرزاز عبد الوهاب الكيالي

٢٨٥ محمد علي شمس النين النص والسيرة

٢٩٠ جاك الاسود رياضيات في الشعر

٢٩٧ صبحي حديدي كافكا : رسائل حول البيت اليهودي

٣٠٢ هادي العلوي العنصرية في انب الاطفال الانكليزي

جزء... لاجزيرة

محمود درويش

نعترف ، ونحن ندخل العام الثاني من عمر الكرمل ، بان تلخيص التجربة ما زال عرضة لمقاربة التمني ، ويعيدا عن كونه تحديدا دقيقا لمؤشرات . التجربة مفتوحة لحوار الابداع والافكار . فنحن ما زلنا نحاول ملامسة التطبيق العملي لخيارنا الوحيد : الابداع في الثورة ، والثورة في الابداع ، لتجاوز التجني الذي يرتكبه الميل العام الى المناداة بالاختلاف ، او الخلاف ، بين مفهومي الثورة والابداع ، حين يحاول احد اطراف هذا الميل تحقيق الطلاق بين اللغة الانبئية وبين الواقع ، لبلوغ الانب الصافي ، ويحاول الطرف الآخر ان يجر الانب الى تقديم الخدمات اليومية المباشرة للبرنامج السياسي . نحن نتاج هذا الواقع ، وهذا الزمن الذي تختلط فيه الانهيارات الواضحة بالولادات الغامضة ، ولا نتوب عن احلامنا مهما تكررت انكسارها . ولا نواجه الازمات التي تلتف حولنا باسقاط الفكرة ، والنزعة في الماضي والتراث ، لاننا لا نكتفي فقط بتحديد المساحة بين الدم والنقط ، فقد اخترنا ان نعتقد ان المستقبل يولد من هذا الحاضر ، بالطريقة التي ننخرط فيها في عملية التغيير ، ولا يأتي من ماض يتحول ، في الازمات ، الى سيد الايام . وحين نلاحظ ان الثورة لم تكتب ، بعد ، انبها الا بالجسد ، فاننا ندرك ان معادلة الفعل - القول ، المترابطة في سياق التجربة ، تنضج لتنتج الانب الجديد . وندرك اننا جزء من الثقافة العربية الوطنية لا جزيرة فيها . لذلك لم نقبل ان يكون صوت « الكرمل » هو صورة الهوية الضيقة ، بل ميدان العلاقة الاعمق بين الكاتب العربي وزمنه ، الذي تأخذ فيه العملية الثورية الفلسطينية شكل كلمة السر العلنية حتى الانفجار

العام . اننا لا نؤسس تيارا ، بقدر ما نشير الى سياق، او مجرى كبير يعطي لمفهوم وحدة الثقافة العربية الوطنية شكلا من الاشكال ، في وقت يتعرض فيه الى اكثر من محاولة تفتيت او واد ، وهي الثقافة المفتوحة على تاريخها في تعدد مصابره ، وهكذا ، لا نقول ان الشرق شرقي كله ، ثقافيا ، وان الغرب غربي كله ، فنحن لا نعرف او نعترف بشرق واحد وغرب واحد ، لأننا لا نريد ان نحبس في معنى لم نختره بحرية ، وهكذا ايضا لا نتعامل مع حملة التصدي للغزو الثقافي الغربي الرائجة في هذه الايام ، بعدما اطلقها كراس او كراسان ، الا بقدر ما تستطيع هذه الحملة التمييز بين المصطلحات ، وتحاشي الوقوع في بئر تغلق علينا الافق كله ، ويقدر ما توضع في سياق البحث عن استقلال يرفض التبعية ، ويرفض التآكل معا .

وحين نرى الى انحطاط بعض مستويات الثقافة ، وهيمنة الطفيليات الطائفية ، عديمة الكفاءة والموهبة ، على غذاء الناس اليومي او الاسبوعي او الشهري ، فأننا لا نعلن : هنا الازمة فاهربوا ! بل نضع الظاهرة في عنوانها السياسي الطبيعي ، وننتبه .. ننتبه الى اسلحة الالاب ، القادرة على اخفاء خيانتها في ادعاء القداسة وهشاشة الاحلام تحت غطاء الاشتمزاز من السياسة ، اي : من الصراع . لا . لسنا غرباء على اي ارض عربية ، الغرباء هم الذين يشيرون الى غربتنا باصابع اتهام ، لانهم غرباء عن تاريخهم وعن معاني وجودهم ، غرباء في موجة عابرة لا يرى فيها اللص غير وجوه اللصوص . ونحن لا نحاول الا قول التناقض ، فليس لنا ان نختار ما يعجبنا من حقب التاريخ ، وقوانين حركة الواقع ، الذي لا

نستطيع المشاركة في صناعته الا اذا كنا من نتاجه . واذا كنا لا نستطيع مجاملة السلفية فاننا لا نرضى الاستقرار في فوضى التجريبية ، التي لا تريد ان تقول اكثر من تجريبيتها . واذا كنا نشكو التقصير من القدرة على اتقان لغة الناس ، في العملية الابداعية ، فان ذلك لا يمنعنا من الاصرار على التعبير عنهم لنصل الى لحظة يحقق فيها الادب عرسه الكبير ، حين يصبح الصوت الخاص هو الصوت العام . نعم ، ان للادب دورا ، فهل تتحول هذه الصرخة الى فضيحة . ان للادب دورا . وان انقطاع التفاعل بين النص وبين الذين يتحول النص ، فيهم ، الى قوة ، هو اغتراب الادب الذي يصفق له الآن المبشرون بالهزيمة النهائية لكل شيء . وهنا نستصرخ النقد ، نستصرخه ليسترد الايمان بشجاعته وجدواه ، نستصرخه ليدخل الساحة المستباحة ، نستصرخه ليرسي المعايير التي اتاح غيابها للجهل وللثورة المضادة ان تتبطن في ادعاء الحداثة . ندعو النقد الى اعادة النظر ، على سبيل المثال ، في حركة الشعر العربي الحديث التي اتسعت لشن كل الحروب ، ووصلت الى مفترق طرق اعلن ، على الاقل ، وهم وحدتها السابقة . وندعوه الى تمزيق حصانة النص الشعري الذي لا يقبل اداة للنظر فيه خارج ادواته ، فيما يحمل نفسه بكل ما هو خارج ادعائه من حمولة ايديولوجية يحتكر اخفاءها ، ويحرم الناقد او القارئ من اعلانها . ولنسأل عن ديكتاتورية النص . لقد اوصلنا الحياء او الجهل الى درجة صار فيها التقدم يخشى الاعلان عن نفسه . وادنى من ذلك صارت سلامة اللغة تخلفا ، واستقامة الوزن رجعية ، وصار الوضوح عورة ، وصار

القول ووصول القول همجية . وباختصار ، تقدمت الرجعية ، القادرة على الوقوف يسارا ، بكامل عدة الحداثة الشكلية ، حافلة بكل معاني السلفية . واستطاعت ان تستدرج الآخرين الى اسئلتها في مرحلة انتكاس المعاني العربية الكبيرة ، وعودة ابناء الطوائف الضالين الى طوائفهم ، او تصوفهم ، او رموزهم ، معلنين التوبة عن عمر اضاعته حركات التحرر التي لم تسفر الا عن صعوبات لم تكن متوقعة ، والثورة التي دلت على انها باهظة التكاليف ، وفي مرحلة اجتياح « الثقافة » النفطية اغلبية المناظر والمؤسسات الثقافية والاعلامية ، غير مكتثرة باعلان فاروق جوهرى بين مستوياتها وايديولوجية مصادرها ، لأن تدمير الثقافة والمثقفين هو النتيجة الوحيدة الواضحة لظاهرة « رعاية » النفط للثقافة . هكذا ، تتحد صعوبة المعركة التي نخوضها في الابد ، وهي انعكاس مباشر او محور لهجوم الرجعية السياسي والفكري ، التي لا تفتقر الى اسباب الافادة من فشل رجعيات التقدم .

وحين نكتب ، ونستكتب ، تحت شعار حرية الابداع فاننا لا نستقطب الا نقاط الضوء ، والبدائيات التي بعثها الانقسام حول فكرة ايسر مقوماتها اننا نريد ان نحرر انفسنا ، وبلادنا ، وعقولنا ، وان نعيش عصرنا بجدارة وكبرياء . ونحن نكتب فاننا نعبر عن ايمان بفاعلية الكتابة . من هنا لا نشعر باننا اقلية . نعلن اننا الاقلية – الاغلبية . ونعلن اننا قادمون من هذا الزمن ، لا من الماضي ولا من المستقبل . ونرجو ان تكون « الكرمل » منبرا لهذا الاعلان .

محمود درويش



الحوار

جان جينيه

ولدت ضي الطريق وساموت ضي الطريق

أجرى الحوار سعد الله ونوس

أعترف منذ البداية أن هذا العمل ناقص ، وأنة لن يكتمل أبدا .

أولا ، لأنني لم أستطع ، إلا في حالات نادرة ، تنظيم سياق الأحاديث الطويلة التي دارت بيني وبين جان جينيه ، بحيث تتخذ طابع الحوار المتسلسل أو المتسق .
و حين كنت أهيء عددا من الأسئلة المترابطة لتنظيم الحوار ، كان جينيه يعرف كيف يقلب خطتي ، ويمسك بمبادرة السؤال . أي أنه كان يقصي ، ويكل كياسة ، إمكانية أن يتحول الحديث إلى حوار للنشر .

ثانياً ، لأن عالم جينيه شديد الثراء ، متعدد الآفاق والمستويات .. وأحاديث كانت تنبثق بصورة عفوية ، ثم تسترسل وفق تداعيات الحديث ذاته ، لا يمكن أن تكشف ثراء هذا العالم ، ومستوياته المركبة إلا إذا أدرجت في ثنايا دراسة شاملة عن أدب جينيه ، وحياته . هذه الدراسة متعذرة الآن ، وحتى لو تيسر لي إعدادها ، فإنها ستظل محدودة الأهمية ما لم تترجم أعمال جان جينيه إلى العربية . ومعها دون ريب دراسة سارتر الضخمة عنه « القديس جينيه معثلا وشهيدا » .

ثالثاً ، لأننا أمام كاتب ، سأغامر وأعرفه بأنه عقل متوقد لا يكف عن تأمل ذاته ، وتأمل العالم حوله . لهذا فإن أية لفظة أو ملاحظة عابرة تكفي لأن يهدم كل

إجابة سابقة ، ويعيد صياغتها سؤالا يباغتتنا بجذته وطزاجته . « وجينيه ، كما يقول « كلود بونفوا » ، لا يبحث عن حل للتناقضات ، بل على العكس ، إنه يؤكدما ، ويستمتع بها »

هذه الاسباب الثلاثة هي التي تحنوني إلى القول بأن هذا الحوار سيقطع مقاطع مجتزأة وغير تامة . إنها يقع ضوء تنبش من العتمة بعض زوايا عالم جينيه ، وبعض القضايا الثقافية التي تهمنا .



- ١ -

وقفت السيارة في زحام المساء . امسك جان جينيه مقبض الباب ، وفتحته بسرعة . صاح « جوزي فالفيرد » ، المخرج المسرحي المعروف ، ومدير مسرح جيرار فيليب ، الذي نقلنا من ضاحية « سان دينيس » إلى باريس :

- انتبه .. لا تنزل هنا ، والا سحقتك سيارة .

اجاب جينيه :

- ولدت في الطريق . وعشت في الطريق . وسأموت في الطريق .

احتج فالفيرد :

- ومع هذا لن نتركك تنسحق تحت عجلات سيارة .

فعقب جينيه :

- وما اهمية ذلك ! ثم حيا فالفيرد بحركة مؤببة جدا ، ونزل من السيارة . تبعته ، ومشينا وسط الزحام تلفنا رخاوة المساء . كنا نتجه نحو محطة قريبة ليستقل منها القطار . سألته اين يعتزم السفر ، فاجاب :

- لا ادرى . اي قرية أو مدينة صغيرة بعيدا عن باريس . لا اطيع العيش في باريس . ولكن ما زال ثمة وقت . هل نشرب فنجان قهوة ؟

وكنا نحاذي مقهى تبعثرت طاولاته على الرصيف ، اخترنا اقربها وجلسنا .

[« ولدت في الطريق .. »]

في ١٩ كانون اول ١٩١٠ ، ولدت ام لم يعرفها ابدا . وملفوقا بقمط اودعته في دار للايتام . فيما بعد، حين اصبح في الحادية والعشرين من عمره ، اعطي شهادة ميلاد ، وعرف ان امه اسمها غابرييل جينيه . وهذا كل شيء . دار الايتام عهدت بتربية جينيه الطفل الى عائلة ريفية في مورفان . وفي سن العاشرة حدث ما يسميه سارتر في كتابه « القديس جينيه شهيدا ومثلا » ، اهم حدث درامي في حياته . لقد اتهم بالسرقة . وسبق الى اصلاحية الاحداث في ميترى . وفي كتابه « يوميات لص » يصف حالته آنذاك : « كنت اتالم . وعانيت خجلا رهيبا من رأسي الحليقة ، وثوبي القذر ، وحبسي في هذا المكان الوضيع .. ولكي استطع مواصلة العيش رغم المي ، حين كان وضعي شديد الانطواء .. ، اعددت ، وبدون وعي ، نظاما صارما . ويمكن شرح آلية هذا النظام على النحو التالي – ومنذئذ ساستخدمه دائما – . من صميم فؤادي ، ساجيب على كل تهمة توجه الي ، حتى لو كانت باطلة ، نعم .. لقد فعلتها . واصبحت لا اكاد الفظ هذه العبارة ، او اي عبارة تحمل المعنى نفسه ، حتى احس في داخلي الحاجة لان اصير ما اتهموني به . » .. ثم يقول في مقطع آخر : لقد بدا لي طبيعيا ، وانا الذي رمانى اهلي منذ ولادتي ، ان افاقم خطورة وضعي بالشذوذ الجنسي ، وان افاقم خطورة الشذوذ بالسرقة . وخطورة السرقة بالجريمة او الاعجاب بالجريمة . وهكذا رفضت بشكل قاطع عالما كان قد رفضني » [.

ما إن جلسنا حتى اخرج علبة سيجاره ، وهي دائما ماركة « الفهود السود » . اشعل سيجارا جديدا من عقب السيجار المتلاشي . قال لي :
– يمكنك ان تعتمد على فالفيرد . انه صديق حقيقي . كان قد عرف من صديقة مشتركة هي « بول تيفينين » التي تنتقح وتنتشر الاعمال الكاملة للمسرحي « انتونين آرتو » ، ان لدي متاعب مع مركز التدريب الذي ارتبط به . وانهم لنواحي بيروقراطية بحتة ، يريدون ان يبعدوني عن باريس . تلفن فورا الى فندي ، ثم جاء بعد قليل لياخذوني الى جوزي فالفيرد ، كي يعرفني عليه ، ويطلب معونته . تصرف معي ببساطة ووددة ، وكرم عفوي . ان الكرم يفيض منه بالتلقائية نفسها التي يعيش بها . هو كرم هؤلاء الذين لم يملكوا شيئا ، ويحتقرون ان يملكوا شيئا .

● روى لي :

١ - « ولدت في الطريق .. وعشت في الطريق » مرة واحدة في حياتي . قبضت ثمن احد مؤلفاتي ، واشتريت بيوتا بمائتي الف فرنك ، شقة من غرفتين وردية . انتابتنى حالة غريبة . كنت انام في احدى الغرفتين ، فأحس ان الثانية وحيدة وحزينة . انهض من فراشي ، ولذهب اليها . الاطفال واحدها . كانت حالة من الهياج المكتئب . انوس بين فراغين كلاهما غيور ونزق . عرفت انذاك اني لم اخلق لاعيش في بيت ، او لامتلك بيتا . بعد تسعة عشر يوما بعث الشقة ، ويثمنها سافرت الى استامبول ومنها الى اليونان حيث مكثت هناك اربع سنوات . اعيش متنقلا من فندق الى فندق .. وفي السنوات الاخيرة ، ولعلها اجمل سنوات عمري ، عشت مع الفهود السود في جحور امريكا . وعشت في الخيام مع الفدائيين الفلسطينيين » ج

تعرفت عليه اواخر عام ١٩٧٠ في دمشق . كان قد جاء ليعيش مع الفدائيين ، ويجمع اكبر قدر ممكن من الوثائق عن القضية الفلسطينية . زار المخيمات ، وشاطر الفدائيين حياتهم في القواعد والخيام . انه واحد من اكبر مناصري القضية الفلسطينية في الغرب . او ربما كانت كلمة « مناصر » غير صحيحة . فهي بالنسبة له قضيته . ومن قبل كانت قضية الفهود السود قضيته . والفرق بين التعبيرين هو اكثر من فرق شكلي في حجم التأييد ، بل يعكس الموقف العميق لجان جينيه من العالم ، وسيوضح ذلك تدرجيا من خلال المناقشات التي امتدت بعد هذا اللقاء ، واستمرت اياما وأياما اثناء اقامته المتقطعة في باريس عام ١٩٧٤ . ولكن قبل ان استأنف حديثنا في المقهى ، احب ان اشير الى احدى مزايا جينيه النادرة وهي صفاء الذاكرة وحنتها . ففي دمشق التقينا مرتين فقط . الاولى ذهبت والاخ علي الجندي الى فندق سميراميس للترحيب به . مكثنا قليلا ، ودار الحديث عن اتحاد الكتاب .. ومبرر ان يكون هناك اتحاد يجمع الكتاب . والثانية ، سهرة توافقت مع ليلة المعراج ، فاضطررنا للانزواء في احدى ردهات الطابق الرابع في سميراميس . كنا اربعة . جينيه ، علي الجندي ، قاسم الشواف ، وأنا ، تحدثنا في السياسة ، والادب والشعر .. وحين التقيته بعد ثلاث سنوات في باريس ، كان ينكر كل احاديثنا ، من موضوع اتحاد الكتاب .. الى شعر قرلين الذي اختلف جينيه مع علي الجندي في تقويمه .

سألته : ان تكتب شيئاً عن القضية الفلسطينية . قرأت المقال الذي نشرته في « النوفيل او بسرقاتور » عن الفهود السود منذ فترة .. وتوقعت بعده ان اقرأ لك بعض المقالات عن الفلسطينيين . لا شك ان ذلك سيفيد قضيتنا جداً .
وجم لحظة ، ثم اجاب :

— اتظن ! اما انا فلا اعتقد ان ذلك سيفيد في شيء .
— لماذا ؟ ان كاتباً له وزنك وشهرتك يمكن ان يؤثر جداً في توضيح القضية ، اذا لم تجعل قارئك يبذل رايه تماماً ، فانك ستتهز على الاقل ، القنوات التي رسختها في ذهنه سنوات طويلة من الدعاية الصهيونية .
— تقول اني كاتب له وزن .. هل انت جاد ؟ .
— اتريد ان تتواضع . ا كم مرة اعيدت طباعة مؤلفاتك ، والى كم لغة ترجمت ؟

— هذا صحيح . ولكن هل تعرف لماذا يشتري القراء مؤلفاتي ، او ماذا يهمهم فيها ؟ (لم اجب ، وتابعت الاصغاء) سأقول لك .. ما يهمهم هو سررتي الشخصية . الوجه الفضائحي في حياتي هو الذي يشعل فضولهم ، ويدفعهم لشراء كتبتي . اما ما عدا ذلك ، فليس لدي اي تأثير حقيقي . لهذا اقول ليس لي قراء . هناك الاف من الفضوليين الذين يتلصصون من النوافذ التي تطل على حياتي الشخصية . يريدون ان يعرفوا ماذا يجري في هذا العالم الاباحي ، الوقع ، الازوتي ، العاري ، ولا شيء اكثر . لقد اصبح مزعجاً بالنسبة لي هذا الاهتمام بالشخص — الفضيحة . اريد ان يعمني الصمت ، وان ابدأ شيئاً جديداً . لا اريد ان يتداول احد اسمي ، او تنشر الصحف شيئاً عن عملي .
باختصار .. اريد ان تنتهي هذه الاسطورة .

[« ان تنتهي الاسطورة ..

.. ومن قبل ، كان جل همه كما يعترف في « يوميات لص » هو ان تنجح اسطوريته . اي ان ينتزع للعالم السفلي الذي عاش فيه ، عالم الهامشين من لصوص ولواطيين ومجرمين وسجناء ، شرعية توزاي في جذريتها ورسوخها شرعية العالم الآخر الذي تنظمه القوانين والاخلاق التقليدية . ثم ابعد من الشرعية ، ان يستنبت هذا العالم المظلم جمالية وهاجة تسمو به ، وتجعله يطمح بالغواية . يقول في

« يوميات لص » : « قررت ان اعيش مطاطيء الراس ، وان اتبع قدرتي في الاتجاه المظلم . الاتجاه المعاكس لاتجاهكم . وان استثمر ما هو نقيض الجمال في عالمكم » . وهذا القرار ، او الاختيار الوجداني الحاسم على حد تعبير سارتر ، لا يتخذ كامل بعده ، وقوته ، الا اذا اعلنه . او بدقة اكثر ، الا اذا انشده متحمدا العالم الذي رفضه طفلا وشابا . عبر هذا الانشاد ، يتجاوز القرار محتواه العملي المباشر ، الذي يتبدى في السرقة واللواط والجريمة ، كي يتحول الى اغنية ، جمالها الوحشي يوسع ويغوي ، ورنينها المتوتر الغريب يقلق ويبهر . عبر الانشاد ايضا ، يتخطى « الخارج على القانون » وضعه ، فيقتني ويزدوج بالشاعر . كما تتخطى سيرته الشخصية ملفات القضاء لتتفتح على افق رحب هو الشعر . وهو بداية الاسطورة .

وجينيه لم يفعل ، حين قرر ان يكتب ، الا بناء هذه الاسطورة . اسطوره . وهو يبنيها بداب المتعبد ، ونشوة الوثني الذي يمارس طقوسه الخاصة . ان كتاب « يوميات لص » ، الذي صدر عام ١٩٤٩ ، هو الحركة الاخيرة في نشيد واحد ، مبني كالطقوس على التكرار ، والتصاعد المتوتر . لقد سبقته ، عدا القصائد ، اربع روايات هي : « نوتردام الورود - ١٩٤٤ » و « معجزة السوردة - ١٩٤٦ » ، و « الموكب الجنائزي - ١٩٤٧ » ، و « كوريل مدينة برست - ١٩٤٧ » . وفي هذه الروايات كلها ينهل جينيه من موضوع واحد ، هو سيرته الخاصة ، وسيرة الوسط السفلي الذي عاش فيه . ان الشخصيات والاحداث والمضامين تتكرر من رواية الى اخرى ، في ايقاعية تثير الاضطراب ، لكنها لا تثير الملل ابدا . فكل تكرار يدفع السيرة - الفضيحة خطوة ابعد نحو تحدي المجتمع القائم ، ويفجر من عتمتها ينابيع جمالية ثرة ، تتالق بها ، وتتسامى . ان الاسطورة تتكامل وتنجح باضطراد ، يقول « كلود بونفوا » في دراسة عنوانها « جينيه » « ان ادبه يتوضع في منظور واحد ، هو الذي يجعل من العسير ان نفهم بشكل جيد اي واحد من اعماله ، الا من خلال علاقته بالاعمال الاخرى ، وبالرجوع الى حياة المؤلف نفسه » . [

كنت اريد متابعة الحديث عن اهمية كتابته عددا من المقالات عن القضية الفلسطينية ، ولكن استوقفتني هذه العبارات الباترة التي صور بها علاقته مع قرائه . كانت لهجته تقريرية ، وعيناه المؤارتان بالحياة تكسوهما غشاوة اسيانة . لم المح اي تواضع زائف بل على العكس كانت كلماته تنبش ما ادركت فيما بعد انه تناقضه الذاتي العميق . قلت :

... منذ ربيع قرن كان اقصى ما تريده ، كما ورد في « يوميات لص » هو ان تنجح اسطورتك . فماذا حدث الآن ؟ . هل تشعر ان القراء اساؤوا فهمك ، او ان هذا النجاح لم يحقق ما توحيته ؟
مع سحابة من سيجاره ، وغفل نظرتة الاسيانه في الليل الذي يهبط خلسة ،
ثم قال :

... انت تتحدث عن « يوميات لص » ، ولكن صلتني بمؤلفاتي انتهت . مذ فرغت من كتابتها انتهت . انها لا تعنيني على الاطلاق . لا احب الحديث عنها . ولا خوض اي نقاش حولها .

... ومع هذا فهي مؤلفاتك ، انها تبعة وصلة بينك وبين الآخرين .
... لا .. هذا لا ينطبق علي . اسمع .. اتعرف كيف بدأت الكتابة ؟
... اعرف انك بدأت تكتب في السجن .

... صحيح .. ولكن سأقص عليك كيف تم ذلك . اثناء الحرب العالمية الثانية كنت موقوفا في احد السجون . وكان بين زملائي في الزنزانة واحد يكتب لاخته قصائد بالغة السخف . الا ان الآخرين كانوا يمتطرونه حين يلقيها عليهم ، وابلا من الاعجاب والدهشة . فقررت ذات يوم ان اتحدى هذا الدعي ، وان احاول كتابة الشعر . نظمت قصيدتي الطويلة « المحكوم بالاعدام » . وهي قصيدة مهداة لذكرى صديقي « مورييس بيلورج » الذي نفذ فيه حكم الاعدام عام ١٩٣٩ ، لانه قتل عشيقه ، كي يسرق منه مبلغا زهيدا من المال . حين قرأتها عليهم ، لم يفهموا منها شيئا ، بل انهمروا علي بالتعليقات الواخزة والسخریات اللاذعة . فماذا كان رد فعلي في تصورك ! شعرت خلاياي تتفتح غبطة ، وملاني استقباليهم المهين للقصيدة زهوا وفرحا حقيقيين .. هذه البداية الشبيهة بالدعاية تختزل تقريبا كل علاقتي بالكتابة . بعدما بقيت اكتب . ولكن لم يكن الامر الا بالنسبة لي . كنت اجد متعة شخصية في الكتابة . وكل ما كتبت لم يكن الا ارواء لهذه المتعة . اما الآخرون فلم يخطروا ببالي ، ولم اسمح لمطالباتهم وهمومهم ان تنتسل الى تلك العلاقة الحميمة التي يذوقها المرء وهو يعكف على نفسه ، بل وعلى جسده ايضا . كنت اكتب لانتشي ، ولامزق الصلات اكثر فأكثر مع العالم الذي يرفضني وارفضه .

[« وانا اصغي اليه ، شعرت اني انفذ ، ولو على نحو غامض ، الى واحد من التناقضات الاساسية في وضع جينيه . ولكي اوضح هذا الشعور ، كنت بحاجة الى كثير من التركيز ، والى تنسيق افكار مشتتة كانت تخطر دائما في ذهني كلما قرأت واحدا من اعماله . تذكرت استقناجا قديما بان جينيه « مخاتل » بارع . وكان قد بلور هذا الاستنتاج في راسي احد مقاطع روايته « نوتردام الورود » .. يقول : « عالم الاحياء ليس نائيا جدا عني . ولذا فاني ابعده قدر ما استطيع وبكل الوسائل المتوفرة لدي . بهذا الجهد يتراجع العالم حتى يغدو مجرد نقطة ذهبية في سماء مظلمة . وتتفجر بين هذا العالم ، وعالمنا - عالم السجن - هوة هي من الاتساع بحيث لا يبقى ابدا ما هو حقيقي الا قبرنا . حينئذ ابدأ في هذا القبر وجود ميت حقيقي . وبإصرار متزايد اقطع واحذف من هذا الوجود كل الافعال ، ولا سيما الصغيرة جدا ، التي يمكن ان تذكرني وبسرعة ، ان عالم الاحياء يتحدد على بعد عشرين مترا من هنا ، تماما خلف جدران السجن . اولا ، انحي من اهتماماتي تلك التي يمكن ان تذكرني افضل من سواها ، انها كانت ضرورية للمشاكل الحياتية المعتادة . فمثلا ان اعقد رباط حداثي ، يذكرني كثيرا اني كنت افعل ذلك في العالم الآخر ، كيلا ينحل حين اجتاز عدة كيلو مترات سيرا على الاقدام . كذلك ان ازرر بنطلوني ، لأن هذا الفعل يجبرني على ان ارى نفسي من جديد في مرآتي (...) ولا ينبغي ان يقتصر التحول على شكل الاهتمامات ، وانما على جوهرها . يجب الا افعل ما هو نظيف او صحي . لان النظافة والامور الصحية لصيقة بالعالم الارضي . يجب ان اتغذى من حذر المحاكم . ان اتغذى من الحلم . لا اريد ان اكون جميلا : بل ان اكون شيئا آخر . ان استعمل لغة اخرى . وان اؤمن جديا بانني سجين الى الابد » .

في هذا المقطع ، يتحدث جينيه عن نفسه دون اي مواربة روائية . هو يتخذ قراره باصرار واخلاص لا يتركان مجالا للشك في صدق عزمته . ولكن هل هو صادق فعلا ؟ امام هذا السؤال تبرز « مخاتلة » جينيه - الكاتب . انه يخاتل نفسه ، ويخاتلنا في آن واحد . فاذا كان قد قرر ان يبترصلته مع عالم الاحياء ، وان يعيش ميتا حقيقيا في قبر ، او في السجن ، فان الامتداد الطبيعي لمثل هذا القرار يجب ان يكون الصمت المطلق . لكن جينيه يتكلم . انه يعلن قراره بصوت مرتفع . وهذا الاعلان موجه بالضبط الى العالم الذي يريد ان يعزق كل صلة تربطه به . واذن .. فانه يعود فيتواصل معه عبر الكلمات . وبالكلمات يتجاوز القرار دلالة العملية ، ليتحول ، كما قلت سابقا ، دلالة شعرية او ادبية ، بالكلمات ايضا ينشئ كما التمزق تناقض مدوخ ليس سهلا تخطيه . وجينيه نفسه يقول في مقطع آخر من

الرواية : « ينبغي ان اكتب لكي اكون صادقا ، بل وامضي ابعد من ذلك . عن اية حقيقة اريد ان اتحدث ؟ اذا كان حقيقيا اني سجين يلعب - او يتلاعب بـ - مشاهد من حياته الداخلية . فلا تطلبوا اذن اي شيء آخر سوى اللعب » .. اما في رواية « الموكب الجنائزي » ، فانه يصرح : « هذا الكتاب حقيقي ، وهو ايضا دعابة كاذبة » . [

بعد فترة صمت ، حاولت خلالها أن استجمع افكاري .. قلت :
 - لا ادري .. يبدو لي ان المسألة ليست بهذه البساطة . لا يراودني اي شك في انك كنت تكتب لمتعتك الشخصية ، وان العالم الخارجي لم يكن يعينك الا بمقدار ما تهينه ، او تزريه ، ولكن مع هذا فان القضية تنطوي على إشكال شبيه بالفخ . ان كل كتابة ، واعني طبعا الكتابة التي تنشر او تذاع هي مباشرة حوار مع العالم الخارجي .. وحتى لو كان المضمون الجوهرى لهذه الكتابة هو رفض العالم ، وتمزيق امكانية محاورته ، فانها في التحليل الاخير ليست الا حوارا معه . ربما كان حوارا شرسا ، لكنه حوار على آية حال . لهذا افكر انك حين بدأت الكتابة ، انزلت ولو على كره منك الى عملية قواطع مزبوجة . فمن جهة ، انت توطأت مع هذا العالم الذي تعاديه لانك قررت العبور اليه ولو على جسر من الكراهية والاحتقار ، وهو كذلك توطأت معك ، اذ قبل كراهيتك ، واحتقارك . واحتضن عبورك اليه ، مستجيبا للحوار .

كان يصفي باهتمام ، وعلى وجهه يرين هدوء وديع . لا يبدو اني اثرت اعتراضا لم يكن يتوقعه . اجاب ببطء :

- لهذا لا اريد ان تكون لي صلة باعمالي . او بالاحرى لم تعد لي صلة بها . ان ما تسميه توطأتا ، وهو شرط كل كاتب غربي ، كان يؤرقني منذ البداية . كتبت فعلا من اجل متعتي الشخصية . ولكن تدريجيا يجد المرء نفسه يدخل في اللعبة ، ويصبح جزءا منها ، ثم يصبح شاقا ان يتحرر من شباكها . اعطوني مكانا وبخلا . وما انذا لا افعل شيئا من ثلاثين سنة الا محاولة الفرار من هذا المكان والاتفاق من هذا الدخل . عذبتني هذه المسألة كثيرا ولا تزال تعذبني . (اشعل سيجارا من سيجار) هل تعرف لماذا بدأت دار غاليمار تصدر اعمالي الكاملة عام ١٩٥١ . اي بعد تسع سنوات فقط من بدايتي الكتابة ؟

— هل هناك سبب معين ؟

— طبعاً . في تلك السنة قررت نهائياً التوقف عن الكتابة . ولهذا بدأت غاليمار نشر أعمالى الكاملة .

— اكان هذا القرار لانك استنفذت « المتعة الشخصية » ام للخلاص من وضع متناقض ؟

فكر لحظة ، ثم اجاب بما يشبه الخفة :

— شعرت انه لم يعد لدي ما اقله لنفسي .. وبالتالي لم تعد لدي لا الحاجة ، ولا الامكانية لقول اي شيء .. (غامت عيناه في تأمل عميق ، ثم التفت نحوي بحوية) . سأقول لك شيئاً . يستحيل على اى كاتب غربي ان ينجو من عملية « احتواء » النظام القائم لآله . وكثيراً ما افكر انه ما كان ينبغي ان اكتب ابداً .

[«قال هذه الجملة الاخيرة ، وكأنه يتنهد . في وضع جينيه يبدو التمزق كالجرح الغائر . وهو ينوس موجوعاً ونازفاً بين الرفض — الفعل ، وبين الرفض — الكلمة ، يقول : « في معظم الاحيان تضايقتى الكتابة . يضايقتى ان اكتب ، وقبل ذلك ان اصل الى حيازة تلك النعمة ، التي هي ضرب من الخفة ، والانسلاخ عن الارض ، وعما هو صلب ، او عما يسمى عادة الواقع . ان الكتابة تفرض علي نوعاً من الاختلال في وضعيتى ، في الحركات ، وحتى في الكلمات . اما السرقة ، والعيش بين اللصوص ، فانهما يفرضان حضور الجسد والذهن العملي . هذا الحضور الذي يتمثل في الحركات الموجزة ، المحسوبة ، الرزينة ، الضرورية ، العملية . لذلك اذا ابدت بين اللصوص تلك الخفة ، وانتظار ملاك الالهام ، والحركات التي تناديه وتريد ترويضه ، فانهم لن يعاملوني باي جدية . واذا اخضعت نفسي لحركاتهم وكلماتهم الوجيزة الدقيقة فاني لن اكتب شيئاً بعد . اذن يجب ان اختار ، او ان اقتناب .. او ان اصمت . » .. طبعاً للسرقة هنا الى جانب معناها الحقيقي ، دلالة رمزية ابعد . انها فعل الرفض ، او الفعل الصدامي مع المجتمع القائم . والنوسان او « التناوب » على حد تعبيره بين الرفض — الكلمة ، والرفض — الفعل استمر فترة غير قصيرة بعد ان اصبحت جينيه كاتباً معروفاً . ويخيل الى انه في كل مرة كان يجلس فيها بهيولة عمله ككاتب ، كان ينبثق في اعماقه حنين دافق للعودة الى اللص . اى الى التحدي العملي . لقد بدأ الكتابة في السجن عام ١٩٤٢ ، ولكن في عام ١٩٤٨ ، اى بعد ان اصدر كل رواياته ، ومسرحيتي « الخادعات » و « رقابة مشددة » ، وجد

نفسه مرة أخرى في السجن ، يهدده حكم المؤبد . يومها توسط لدى رئيس الجمهورية « أوربول » ، ليفي من الكتاب ، وعلى رأسهم سارتر ، فاصدر عفوا عنه . وبعد هذا التاريخ ودع جينيه اللص ، ولم يبق امامه الا ان ينوس بين الكتابة والصمت ، او ان يتجاوزهما الى عمل جديد ... » [

استطرد ، وكان يتابع الفكرة نفسها :

— ان افضل ايامي هي تلك التي تركت فيها الكتابة بحثا عن الفعالية الحية واليومية . في حياتي ما يشبه جزيرتين ، يعمرهما الهدوء والتناغم . هما بالذات الفترتان اللتان قضيتهما مع الفدائيين الفلسطينيين في قواعدهم ، ومع الفهود السود . كان ذلك رائعا بالنسبة لي . كنت اشعر بالوضوح ، ويأبني افعل ما يجب فعله . ثم بدأ يروي لي عن زيارته لقواعد المقاومة ، والايام التي قضاها مع الفدائيين . كان صوته ينبض بالحماسة ، وملامح وجهه تتفتح كشراع ملون . كان يبدو جليا ان عمله مع المقاومة يحقق له انسجاما داخليا مبهجا .

سألته بعد ان روى الكثير من الذكريات والاحداث :

— ما الذي دفعك لمساندة المقاومة ، وتبني قضيتها ؟ اجابني بلهجة

حاسمة ، ودون اي خبث :

— لانني عرقي .

— عرقي ! (تساءلت مندهشا ، لا سيما وان كلمة « عرقي » هي اسوأ

شتيمة في اوروا . كما انها دائما سلاح الصهيونية لمحاربتنا وتشويه سمعتنا . اضافة الى انها سلاحها الفعال للابتزاز السياسي منذ نشأتها) .

— نعم انا عرقي ضد البيض . او بكلمة ابق ضد العرق الاوروبي ، ولهذا

فمن الطبيعي ان اكون مع كل العروق الاخرى المضطهدة . (فيما بعد سنعود لمناقشة هذه النقطة في سياق آخر ، وبشكل اعمق .. تركته يتابع) ثم اني احس دائما ، وسأستعمل هنا تعبيرا قد يبدو لك غريبا ، احس جسديا اني مع المنبوذين والمضطهدين . وحين يفجرون تمردهم او ثورتهم ، اشعر اني انضم اليهم حسيا ، ثم عقليا بعدئذ .

— هل يعني هذا ان عدالة القضية بذاتها ليست هي التي تحدد موقفك ؟

— اسمع .. ما ينبغي ، وما اعتقدت أن علي دائما ان افعله هو تدمير الغرب ، وحضارته . لذلك فاني لا استطيع الا ان اكون مع الحركات التي تحارب الغرب ، وتحاول زعزحته . ان اسرائيل هي اوروبا .. هي الغرب مزروعا في بلادكم . ولهذا فان عدالة القضية في حالة المقاومة الفلسطينية هي بالنسبة لي بداية .

بعناد ، عدت الح على السؤال الذي بدأنا به الحديث :
— ما دمنا نتحدث عن عدالة القضية ، فاني سأعود الى مسألة الكتابة . رغم كل ما قلته فاني ما زلت مقتنعا بانه مفيد كثيرا ان تكتب عددا من المقالات عن المقاومة ، وعدالة قضيتها .

مرة ثانية ، انسدت على عيني تلك الغشاوة الاسيانه . اجاب :
— قلت لك ، لن يأخذني احد على محمل الجد .
— لماذا ؟ ..

— لسبب بسيط . لقد كنت دائما ضد اي نظام . ولهذا لن أنجح الان في اقناع القراء حين اذاع عن قيام نظام مهما كان نوعه .
ودفعني بهذه الاجابة من جديد الى دوامة تناقضاته .

— ٢ —

كنا نسير بين الأعمدة الضخمة التي تحمل شريط المترو قرب محطة « الموت — بيكي » ، وكان صليل عجلات المترو يسفنا بين حين وآخر ، كموجة متطاولة من الارتجاج والصخب . كان جيني يروي أنه أمضى فترة من خدمته العسكرية في دمشق أبان الانتداب الفرنسي على سورية ، وأنه منذ ذلك الوقت ، وهو يحب العرب ويحن إلى تلك المدينة . سفعتنا موجة جديدة من الصليل ، فتقلص وجهي بصورة لا إرادية . وعندما تخافتت الضجة مبتعدة ، باغتني يسأل :

— لماذا جئت إلى فرنسا ؟ ..

لا يرمي السؤال إلى مجرد الاستفسار ، فهو يعلم اني جئت للقيام بنورة

تدريبية في أحد المسارح ، وهو نفسه كان قد ساعدني في تخطي بعض الصعوبات الادارية . تربدت لحظات ، ثم قلت :

— الدورة التدريبية ذاتها لا تعينني كثيراً . لكنها تتيح لي الفرصة كي أطلع وأتعلم .

— لا يمكن أن تتعلم أي شيء هنا .

سألته ماذا يعني ، فتوقف وواجهني بعبوسه الحزين . قال :

— اسمع ، إن الحضارة الأوروبية تمت وانتهت . إنها الآن في طور الاحتضار أو الموت . فماذا يمكن أن تتعلموا من حضارة تحتضر أو تموت ؟ !

لم يفاجئني هذا الحكم القاطع . فأنا أعلم أن جينيه ينظر إلى الحضارة الأوروبية نظرتة إلى جثة تتفسخ . ولكن السؤال هو كيف يمكن أن يفينا هذا الحكم في حل إشكالية علاقتنا بالغرب . حاولت أن أستوضح :

— بالنسبة لك من السهل أن تقول ذلك . أما بالنسبة لنا فإن الامر مختلف . إن هذه الحضارة التي تقول إنها تمت وانتهت ما زالت تملك القوة التي تمكنها من هدم استقلالنا والهيمنة على مقدراتنا . ونحن لن نستطيع مقاومتها بكفاءة وفعالية ما لم نعرفها ، ونتمثل علومها . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى علينا أن نعترف موضوعياً بأن هذه الحضارة قد أحرزت خلال القرنين الأخيرين مخزناً هائلاً من المعارف والعلوم هو الذي أتاح لها تقدمها وسيطرتها . وأنا أعتقد ، أننا معوزون لكي نبني تقدمنا الخاص إلى استيعاب هذه المعارف ، واقتباسها بما يتلاءم وظروفنا التاريخية .

— ولكن الاقتباس كالترجمة سواء بسواء .

لم أفهم مغزى ملاحظته ، ولكنني أحسست نفوراً خفياً حيال كلمة ترجمة ، فسارعت أضيف :

— لا .. لا أقصد أن ننسخ الحضارة الأوروبية ، بل أن نتمثل معارفها كي ننقدها ونقاومها ، وبالتالي كي ننجز تقدمنا المستقل .

— وهذا يقتضي أن تترجموا هذه المعارف ؟

— إذا شئت .

عندئذ وضعت عيناه ، وكأنهما تعكسان ألعا ذهنيا شديدا الصفاء . وبدأ يتكلم ببطء موحياً بأن الأفكار تتوالد تدريجياً ، وفي تلك اللحظة بالذات :

— هل تعلم أن لكلمتي « ترجمة » Traduction ، و « خيانة » Trahison ، جنرا مشتركا في اللغة الفرنسية ! وعلى المستوى الحضاري ، فاني أعتقد أن كل « ترجمة » تنطوي بشكل ما على « خيانة » . سأحاول أن أوضح فكرتي بالعودة إلى مثل معروف في التاريخ . لقد ترجم القرآن أول مرة إلى اللاتينية ، عام ١١٤٣ م والذي أنجز ترجمته هو واحد من فريق الترجمة الذي شكله « بيير الموقر » لنقل أصول الدين الاسلامي . لقد كان الهدف المعلن لتشكيل هذا الفريق في اسبانيا ، هو تزويد المقاتلين الصليبيين بمعرفة دقيقة عن عدوهم ، ومحاربة الهرطقات التي تهدد الكنيسة . ولكن كنت دائما أتساءل هل كان هذا هو دافع « بيير الموقر » الحقيقي ؟ لا أعتقد . فهذا الدافع المعلن لا يكاد يستر دافعا آخر أعمق ، هو باختصار افتتانه الخفي بالاسلام . لقد كان مدفوعا بغواية باطنية نحو الدين — العدو ، وإني أتساءل إذا لم تؤد ترجمة القرآن ، وهي تصوغ وتكشف ذلك الافتتان ، إلى هدم المسيحية ولو جزئيا :

[فيما بعد قرأت دراسة لمكسيم رودينسون عنونها « الصورة الغربية والدراسات الغربية الاسلامية » . وفيها يتطرق إلى مشروع بيير الموقر ، ويحاول أن يوضح الاسباب التي تكمن خلف مشروعه ، يقول رودينسون في هذا المقال : « يلتقي تيار الاهتمام الفكري بالارث العلمي الاسلامي ، مع تيار حب الاستطلاع الذي ساد على المستوى الشعبي ، يلتقي التياران في ذلك الجهد المرموق الذي قام به بيير الموقر رئيس رهبان كلوني (١٠٩٤ - ١١٥٦) من أجل الحصول على معرفة علمية موضوعية عن الدين الاسلامي ، ونقل هذه المعرفة لأوروبا . ويمكن أن نتبين عدة اسباب لهذا المشروع الذي يدعو إلى الدهشة . » وما يهمنا هنا هو السبب الاخير الذي يذكره رودينسون بعد عدة اسباب أخرى ، إذ يقول : « ولعل ما كان يدفعه ، وبصورة لا شعورية ، هو فضول متجرد كان يخلج منه ، فكان يخفيه حتى عن نفسه »]

، وكانت أفكار جينيه ما تزال تتوالد :

— أنت قلت أنك تريد ترجمة أو اقتباس معارف الغرب لكي تنقده وتقاومه .
ولكن ما الذي يضمن نجاح خطتك ! إن الاقتباس هنا غالباً ما يؤدي ، وفي غفلة
منا ، إلى الافتتان بالآخر . وبالتالي إلى محاولة تقليده ، وفي أسوأ الحالات إلى
التماهي معه .

— ألا توجد فرصة للتعلم من الغرب دون الوقوع في فخ الافتتان به ؟

— ليس وأنتم تعتقدون أن الغرب هو الأقوى والأنضج ثقافة .

— ماذا تقترح علينا إذن ؟ ..

— أن ترفضوا هذا الغرب ، وأن تبدعوا أنفسكم بأنفسكم .

[في نهاية مسرحية « الزنوج » ينسحب الجميع ، ولا يبقى على خشبة إلا
الزنجي « فيلاج » ، والزنجية « فرتو » . يحاول « فيلاج » أن يعبر لها عن حبه ،
لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا بحركات وصور مستعارة من البيض . تشعر
الفتاة بالخيبة .

فرتو : كل الرجال مثلك . إنهم يقلدون . إلا تستطيع أن تبدع شيئاً آخر .

فيلاج : من أجلك أستطيع أن ابتدع كل شيء : ثعالب ، كلمات أكثر ندادة ،
نقالة بعجلتين ، برتقالاً بلا بذور ، فراشا يتسع لثلاثة ، إبرة لا تخز . أما حركات
الحب ، فإنها أشد صعوبة . على كل إذا كنت تصرين ..

فرتو : سأساعدك . الشيء المؤكد على الأقل ، هو أنك لن تستطيع أن تغفل
أصابعك في خصلات شعري الأشقر الطويل .

وهكذا فإن الزنوج حين يبدؤون باكتشاف ذواتهم الحقيقية ، يجدون أنفسهم
مجبورين على إبداع كلمات الحب الأصلية ، والصور الشعرية المبتكرة . أي إبداع
ثقافة زنجية أصيلة . في هذا المنظور ينبغي أن نفهم كلام جينيه على الترجمة والخيانة
وإبداع الذات . على أن هناك نقطة هامة لم يفهم المسرحية أن توضحها . وهي أن
بحث الزنوج عن ثقافة أصيلة لم يصبح ضرورة ممكنة إلا بعد أن حطموا ، ولو على
مستوى الخيال البحث ، سادتهم البيض .]

أخذنا نرشف قهوتنا بهدوء ، بعد أن انتبتنا ركننا في أحد المقاهي . كان موضوع الحديث لا يزال يلح علينا ، بعد فترة من الشroud والصمت ، بدأ جينيه يتكلم :

— للأسف ، لقد لاحظت أنكم موشومون بالثقافة الغربية ، وأنكم تشكلون أنفسكم وفقا للنموذج الأوروبي ، وهذا يعني أن الغرب اصطادكم في فخه الماكر . لقد نجح في أن يصبح مراتكم ، وأن يحفر في أعماقكم شعورا مستمرا بالنقص حياله . وقد جاءت هزيمة حزيران ، وهي بكل مظاهرها هزيمة أمام « الأوروبي » ، لتعمق شعوركم بالنقص ، وتضاعف حاجتكم لأن تعكس لكم المرأة صورة مرضية . ولكن أية مفارقة ! إنكم تبحثون عن صورة مرضية في مرآة لا يمكن أن تعكس لكم إلا سيماء الضعف والنقص والانسحاق . هذا هو الفخ الذي تتخبطون في حباله . حين يصبح العدو هو بالذات مراتكم ومرجعكم في الثقافة والسلوك والطموح ، فاني أتساءل أين وكيف تأملون هزيمته !

— ما تقوله يمس النقطة الحساسة والموجعة لدى معظم المثقفين العرب . أنه موضوعنا الأساسي ، أو إشكاليتنا التاريخية كما يسميها عبد الله العروي . ولكن هل يمكن حل مثل هذه الاشكالية على مستوى ثقافي بحت ؟ .. لا أظن . إن جوهر المشكلة يكمن في الوضع التبعية الذي يميز مرحلتنا السياسية الراهنة . وإن تحطيم التبعية ، ومن ثم حل الاشكاليات الثقافية — الاجتماعية التي تتوالد ضمنها لا يمكن أن يتم إلا في سياق ثورة جذرية وشاملة .

هز رأسه ، وبعد صمت قصير ، أجابني متأنيا :

— مبدئيا اتفق معك . إلا أنني أعتقد أن شرط قيام أي ثورة جذرية هو أن تكسروا المرأة الغربية على المستويين الثقافي والنفسي .

— لن نختلف الآن على ترتيب الأولويات .

احتد صوته قليلا ، واندفعت كلماته سريعة :

— الأولويات هنا أساسية . إن الغرب الذي استمرأ مذاق السيطرة على

الشعوب واستغلالها ، يتسلح بتاريخ من القوة والدهاء كي يحبط أي مشروع ثوري . طبعاً ، أنا أفهم أن الثورة الجذرية في النهاية هي مواجهة الغرب وهزيمته . صحيح أن الثورة ستحل كل الاشكاليات التي تعاني منها . ولكن كيف تقوم الثورة ، وأنتم تتخبطون في لعبة مرايا شبيهة بشباك العنكبوت . اسمع .. هل تعرف أن أهم معوقات المقاومة الفلسطينية ، هو أنها لم تستطع أن تفلت من الفخ الغربي . لقد استدرجها الفخ بكثير من المكر . انظر إلى اهتمام بعض زعماء المقاومة ومتفنيها بما تكتبه الصحف الأوروبية عنهم . أحياناً أحس أنهم يتصرفون وفقاً لما يمكن أن يرضي هذه الصحف وقراءها . حتى التصريحات والبرامج السياسية تصاغ أحياناً على هذا الأساس .

[مرة كنا نتغدى عند بول تيغينان ، وكان جينيه هانجا ومنغلا مثل طفل . كان يحمل راديو ترانزيستور ، ويتابع في كل موجزات الأنباء اخبار المجموعة الفدائية التي اقتحمت إحدى السفارات ، وأخذت بعض الرهائن من أجل الافراج عن أحد المعتقلين . غادرت الطائرة باريس .. وصلت إلى القاهرة .. تركت مطار القاهرة .. إلى أين يمكن أن تتجه الآن ؟ كان سعيداً ومتحمساً . لاحظ فتوري فاندفع يقنعني بأن الفدائيين يصبحون أذكى وادق في عملياتهم . وحين ألمحت إلى الراي العام ، غضب وقال لي ، وكأنه ينهرني :

— هذا الراي العام عرقي . وهو ضد العرب سواء كانت هناك اسباب أم لا . لا تضيقوا وقتكم في تملقه . ومهمتكم تاريخياً هي أن تقلقوه لا أن تسترضوه ..]

ونتابع الحديث . بعد صمت قصير ، استطرد يقول :

شعار « فلسطين علمانية ديمقراطية » . هذا الشعار لا معنى له ، وهو مستحيل أيضاً . إنه يفترض قيام دولة تتأسس على وجود ثلاث مجموعات دينية ، إسلامية ، مسيحية ، يهودية ، ولكل واحدة من هذه المجموعات حقوق مساوية لحقوق المجموعتين الأخرين . إن هذه العلمانية هي ميثاق تعايش أو تسامح بين الأديان الثلاثة ، وليست بناء سياسياً يتجاوز الدين بغية تنظيم المجتمع على أساس مادي وعلمي . هل لاحظت التناقض ؟ العلمانية تبرز بعد أن يقصى الدين نهائياً

عن السلطة . أما في هذا الشعار فإن الدولة العلمانية تحدد علمانيته على أساس ديني ، ومن منطلق أن التشكيلة البنيوية للمجتمع هي تآلف ثلاث طوائف دينية . من هنا التناقض ، والاستحالة أيضاً . وأنا متأكد أن أحد دوافع صياغة هذا الشعار هو إرضاء الغرب – إبراز حسن النية ، والتأكيد على أنكم لا تريدون رمي اليهود إلى البحر – إنكم ما تزالون تواجهون العدو على الأرض التي يختارها لكم ، ووفق منطق المواجهة الذي يفرضه . في البداية جركم إلى نقاشات عقيمة حول « الحق التاريخي » ، واضطركم لأن تدخلوا في دوامة تاريخ يعود إلى ما قبل ألفي عام . والآن ، حتى مع الثورة الفلسطينية ، فرض عليكم أن تواجهوا المستقبل ببرنامج قاصر يعالج المسألة من خلال ظاهرها الديني فقط . إنكم تقبلون حجة وجود الدولة الاسرائيلية (توحيد اليهود في دولة أساسها المعلن هو الدين) ، لكن مع التوسع في صياغتها حتى تشمل المسلمين والمسيحيين أيضاً . لا .. لا . أن يعيش المسلمون والمسيحيون واليهود كمجموعات دينية في دولة واحدة ، ذلك مستحيل ولا معنى له .

يومها لم أناقش جينيه في صحة الشعار ، وبقة كلامه عن مضمون البرنامج الفلسطيني ، وإنما قفزت بسرعة إلى هذا السؤال :

— وإن .. هل تعتقد أن القضية لا يمكن أن تحل إلا بزوال إحدى هذه المجموعات . والأمريعي هنا ، إما أن يزول يهود إسرائيل ، أو نزول نحن العرب مسلمين ومسيحيين .
— حتماً .

ألقي الكلمة حادة بآثرة .. ثم غرق في صمت متأمل تموج فيه سحب الدخان . بعد قليل نفخ ملامحه وقال :

— أو هناك حل واحد هو الاشتراكية. حين تصوغ المقاومة الفلسطينية برنامجها على أساس الاشتراكية ، ويكون قتالها لتدمير بؤرة الرأسمالية – الغربية اسرائيل توضع القضية على مستوى أوضح ، وتزول كل هذه الالتباسات التي تدوخكم . على أن مثل هذا البرنامج لا يمكن أن ينتصر إلا إذا أصبحت الأنظمة العربية اشتراكية بالفعل .

هززت رأسي ، وأثرت ألا أعقب بشيء . شربنا مزيدا من القهوة ، وتشعب بنا الحديث .



فواصل فلسطينية

سأنقل في نهاية هذه الفقرة بعض الحكايات الصغيرة التي رواها لي جيني ، وهو ينشئ نكرياته عن الفترة التي قضاها مع المقاومة الفلسطينية .

■ في إحدى قرى الجولان الحدودية ، دخلنا عند عائلة ريفية . استقبلنا الرجل وزوجته بحفاوة وبساطة نبيلتين . كنا نتناول الشاي حين لاحظت أن صوت المرأة يعلو غاضبا ، وأن الزوج يبدو متضايقا ومربكا . سألت مرافقي ماذا يجري ، فقال لي : إن المرأة تعنف زوجها لأنه لم ينخرط بعد في صفوف المقاومة . تقول له : انظر .. هوذا رجل أجنبي يأتي مجتازا آلاف الكيلومترات ليساند الثورة ، في حين ما تزال أنت الفلسطيني تتردد في حمل السلاح ، والاتضمام إلى الفدائيين .

في كل ثورة ، المرأة هي دائما العنصر الأكثر جذرية . وفي الثورة الفلسطينية يبدو ذلك بصورة أجلى .

عندما كنت في جرش ، دعنتي مجموعة من النساء لزيارة بيوتهن . كن هادئات ، تكسو وجوههن رصانة شجاعة . سرت معهن حتى وصلنا أكواما من الانقاض والخرائب . قالت واحدة بجدية مؤثرة : « تفضل .. ادخل وتصرف على راحتك » ، ثم اعتلت كومة انقاض ، وأضافت مشيرة بيدها : « هنا كنا نستقبل الضيوف .. وهنا كنا نفرش وننام . » لا أدري .. أقشعر ببني ، وهن يتحدثن بهنوء ، ونون أي ميلودرامية ، عن بيوتهن التي حولتها قذائف المدفعية إلى انقاض . أحسست أنهن ينبثقن من حكمة شعبية موغلة في القدم ، أو من تاريخ خطير وفاجع . ببضع كلمات وإشارات رمزية قدمن لي سفر القضية الفلسطينية كاملا .

إن المرأة أكثر ارتباطا بكل ما هو حي وملمس . وهي تجد في عدم التوازن الذي تخلقه الثورة ، توازنا وجوبيا أعمق . لهذا أقول إنها أكثر ثورية من الرجل .

آخر مرة زرت فيها الأردن كنت أسجن . عند الحدود الأردنية - السورية ، استدعاني ضابط الأمن الأردني إلى مكتبه ، وبدأ يستجوبني . لماذا جئت إلى الأردن . وبمن اتصلت ، وما هي علاقتي بالفلسطينيين .. وفي النهاية سألتني : « ما رأيك بالنظام الأردني ؟ » . أجبت : « سأرد عليك السؤال ، وأرجو أن تصدقني الجواب . » عندئذ تهللت ملامحه ، وأخذ ينشج باكيا .

■ وصلت إلى بيروت . كان ينتظرنني في المطار داوود تلحمني ومعه أحد المسؤولين . ركبنا سيارة ، وذهبنا إلى بيت هذا المسؤول . أثناء السهرة قادتنا النقاش إلى موضوع حرية المرأة . ينبغي أن تعطى حرية كاملة ، أم أن شروطها البيولوجية والتاريخية لا تسمح الا بحرية جزئية . كان المسؤول يدافع بحماسة عن الرأي الثاني . وكانت زوجته تجلس معنا ، إلا أنها لم تفه بكلمة ، ولم يسألها أحد رأيها . تدخلت في الحديث ، وطلبت من داوود أن يترجم كلامي حرفيا . قلت « أنا شاذ جنسيا ، ولا أحب النساء ، لكنني أتساءل أليس غريبا وشاذا أن نناقش مصير المرأة ، ونقرر نوع وكمية الحرية التي ينبغي أن تعطى لها ، ومعنا امرأة لم يحاول أحد أن يسألها رأيها في هذا الموضوع . »

يا للفضيحة ! انزعج المسؤول ، وتقنع وجهه بالعبوس . بعد تلك السهرة لم يحاول أو لم يشأ أن يلتقي بي .

■ ذات مساء . وفي قاعدة للفدائيين ، اندفع أحد الرفاق يغني ، ثم انضم إليه الآخرون . آه .. أذكر جيدا . كان غناء مقعما بالحرارة والقوة . بين كل الأغاني والانشيد التي سمعت تسجيلاتها ، لم يكن هناك ما يضاهي غناءهم . بعد ان انتهوا سألتهم ماذا كانوا يغنون ؟ فضحكوا ، وأجابوني .. « إنها أغنية مرتجلة .. هنا في القاعدة تعوينا أن نرتجل الأغاني . » .. أتعلم .. تلك الأغنية المرتجلة هي الابداع الحقيقي . إنها تكنس بأصالتها كل ذلك الفن المتكلف الذي يدعي أنه فن المقاومة . القواعد تجيش بالصحة والابداع . أما حين تصعد السلالم ، وتدخل المكاتب ، فإن نبض الثورة يخفت ، وشرابيتها تتكلس .

■ كتبت مقالا لمجلة « شؤون فلسطينية » ، لكنهم توجسوا منه . هناك فقرات تمس الدين . لا .. لم أهاجم الدين ؛ بل حاولت أن أبين كيف يكون الدين عاملا معوقا للثورة والتغيير . هنا أيضا يكمن تناقض كبير . لا أفهم كيف تفسر ذلك ! ها هم رجال يريون تغيير أسس مجتمع قائم ، لكنهم في الوقت نفسه يتجنبون مس الدين ، ألا ترى في ذلك تناقضا لا يفهم ! بعد جدل طويل ، قبلت أن يحذفوا من المقال ما يشاؤون . وبالفعل فقد اقتطعوا منه عدة فقرات .

- ٣ -

عام ١٩٦٤ ، وفي الحديث الصحفي الوحيد الذي قبل جينيه أن يعطيه ، طرحت عليه مجلة « بلاي بوي » هذا السؤال : « - إلى أين تقود حياتك ؟ .. » فأجاب : « - إلى النسيان . إن معظم نشاطاتنا تتصف بالابهام والبلادة اللتين يميزان حالة المتشرد . ومن النادر أن نبذل جهدا واعيا كي نتجاوز حالة البلادة تلك . أما أنا ، فاتجاوزها بالكتابة . »

آنذاك ، كان قد تخطى ، ولو جزئيا ، « المحنة » التي سببتها له دراسة سارتر العملاقة « القديس جينيه ، ممثلا وشهيدا » . فبعد ظهور هذا الكتاب الذي نبش أخفى خفاياه ، وسمره عاريا تحت أضواء فوسفورية باردة ، صمت جينيه ، وتملكه يقين بأنه لن يستطيع الكتابة بعد ذلك أبدا . ويصف جان كوكتو أطروحة سارتر بعبارات لا تخفي نفوره ، وقلقه على مستقبل جينيه الأدبي . « خلال خمسمائة وثلاث وسبعين صفحة ، يشق سارتر ، الذي كرم وجهه ، وارثي ثياب الجراح البيضاء ، جينيه المختر والممدد على طاولة العمليات . إنه يفك الجهاز يعيد تركيبه . ثم يخطط الشق . وها هو جينيه يتنفس حرا . لن يتألم حين يصحو من البنج ، ولكن عندما يغادر طاولة العمليات ، فإن جينيه آخر يظل على الطاولة ، وينهض بنوره . على واحد منهما أن يتطابق مع الآخر ، أو أن يهرب . » ولم يكن الصمت الذي امتد أكثر من ست سنوات إلا هذا الهرب الذي توقعه كوكتو . أما

جينيئه نفسه فيعلق على كتاب سارتر قائلا : « في كل كتبتي كنت أتعرى ، وفي الوقت نفسه كنت أتذكر بالكلمات ، بالخيارات ، بالوضعيات ، وبمشاهد السحر . كنت أرتب أموري بحيث لا أؤذي نفسي كثيرا . أما مع سارتر ، فقد عريت دون أي لطف (...) أمضيت زمنا حتى استرديت عافيتي . تقريبا كنت غير قادر على مواصلة الكتابة . إن كتاب سارتر خلق - في داخلي - فراغا سمح بنوع من التلف النفسي . وهذا التلف هو الذي أتاح لي التأملات التي قاننتني إلى مسرحي . »

حاولت مرارا أن أستدرجه للحديث عن كتاب سارتر وهذه الأزمة ، لكنه كان يتملص مغبرا مجرى الحديث . مرة وجم بضع لحظات ، ثم قال :

- ولكن سارتر انتهى منذ عشرين عاما . غرق في لعبة الشمولية ، وضييعته رغبته الشبهة في أن يصبح كاتباً « شاملا » وعالميا . قبل أيام زرتهما ، هو وسيمون دي بوفوار . حدثتني سيمون أن سارتر شرب سبعة عشر كأسا من الويسكي ، وأنه أعلن في نهاية السهرة « انه الله » . أتتري ماذا كان تعقيب سارتر ! قال لي : « فعلا لقد اعتقدت أنني الله . وليست هذه هي المرة الوحيدة التي يسيطر علي مثل هذا الاعتقاد . »

وبدأ من هذه الحكاية كنا ننتقل إلى موقف سارتر المتردد إزاء القضية الفلسطينية ، والعداء المخزي الذي تظهره سيمون دي بوفوار للعرب . ويمتد الحديث بعيدا عن دراسة سارتر ، وأزمة الصمت التي تلتته .

أكان الجرح هش الالتئام ، ويخشى أن ينكأه الحديث ؟ ربما .. إلا أنني سأجازف وأقول إن مسألة التوقف عن الكتابة ، رغم اعتراف جينيئه نفسه بالتلف النفسي الذي سببه كتاب سارتر ، تجد جنورها العميقة في التناقض الداخلي ، الذي أشرت إليه في المقطع الأول . النوسان بين الرفض - الكلمة ، والرفض - الفعل . ويبدو أن جينيئه سيظل يتمزق حتى مماته ، لأنه لم يواجه أبدا إمكانية أن يمد جسرا بين هذين المستويين من الرفض . بالنسبة له ، الكلمة والفعالية مجالان متنافران يمكن أن يتناوبا المرء بينهما ، ولكن يستحيل أن يدمجهما في سياق واحد . وهذا وثيق الصلة بمفهومه الخاص عن الكتابة . فالكتابة ليست لها أية

وظيفة اجتماعية أو سياسية ، وهي في كل الأحوال ليست فعالية يمكن أن تؤثر في الواقع ، وتفعل في التاريخ .

[- يحار المرء فيما إذا كنت في مسرحيتك « الخادومات » تدافع عن الخدم ضد سادتهم ، وفيما إذا كنت تقف في مسرحية « الزنوج » إلى جانب السود في صراعهم مع البيض أم العكس ؟ ما أحسنناه هو الشعور بالضيق

- أردت فقط أن اكتب مسرحيات ، وإن أبلور انفعالا مسرحيا ودراميا . فإذا كانت مسرحياتي تخدم السود فإن ذلك لا يهمني . وعلى أي حال فاني لا أظن ذلك . اعتقد أن الفعل ، والصراع المباشر ضد الاستعمار يخدمان السود أكثر مما تخدمهم سهرة مسرحية . كذلك اعتقد أن نقابة خدم البيوت تفيد الخادومات أكثر مما تفيدهم مسرحية (...) يجوز أني كتبت هذه المسرحيات ضد ذاتي . يجوز أن أكون النبيض ، ورب العمل ، وفرنسا في مسرحية « الحواجز » وأنني حاولت الكشف عما هو غبي في هذه الصفات ... لكن وظيفة - العمل الأدبي - لا تهمني .]

ولهذا فإن جينيه ينوس بين أن يقاتل مع الفلسطينيين والفهود السود ، أو أن يكتب . أما أن يساق بين النشاطين فنك متعذر . ومن هنا فإن الكتابة عند جينيه تظل مشروعا قلقا وممزقا بالانقطاعات .

لقد أجاب مجلة بلاي بوي عام ١٩٦٤ بأنه يتجاوز البلادة اليومية بالكتابة . ولكنه عمليا ، لم ينشر منذ عام ١٩٦١ حين ظهرت آخر مسرحياته « الحواجز » ، سوى بضع مقالات صغيرة ، وملاحظات حول كيفية تقديم مسرحياته ، فهل هي أزمة أخرى ، أم أنه توقف عن الكتابة ؟ كنا في أواسط السبعينات . وكان السؤال يلح علي كلما التقيته .



أخذنا نتحدث عن الحلاج ، وكان لا يمل نكره .

- كل متاعي حقيبة صغيرة فيها بعض الملابس الضرورية . وأوراق ،

وترجمة ما سينيون لطواسين الحلاج . (وأضيف إليها بعد ذلك ألف ليلة وليلة بالعربية - طبعة بولاق . أهديتها له فتلقاها كأنها كنز ، وصارت جزءا ثميناً من متاعه القليل .) إنني لا أشبع من قراءته . وبعض المقاطع أجرب قراءتها بالعربية .

سألت بدهشة : أتقرأ بالعربية ؟

ابتسم وأجاب : - شوية

أضاف : إنني أحاول أن أتعلم العربية . أه كم يشغفني أن أقرأ الحلاج بلغته ! (مز رأسه وبدأ على وجهه الأسف) ولكن لا أعتقد أن ذلك سيتحقق . لقد تعمقت اللغة الفرنسية كثيرا . وهذا ما يجعل تعلم لغة أخرى عسيرا علي . من قبل حاولت أن أتعلم اليونانية ، ولكن لم أستطع أن أقطع شوطا كبيرا .. والآن أحاول تعلم العربية ، إلا أنني أعرف أن فرنسيتي تقف حاجزا بيني وبين أي لغة أخرى .. حديثه عن تعمقه في اللغة الفرنسية وضح في ذهني ملاحظة كانت مبهمة :

- على ذكر اللغة ، أود أن أستفسر عن نقطة . هل أخطيء إذا قلت إنك تنقد اللغة وأنت تكتب بها ؟

- هذا صحيح . وكل كاتب يجب أن يكون موقفه من اللغة نقديا . (لم يشأ أن ينعطف به هذا الاستطراد بعيدا عن الحلاج .. أضاف فجأة) هل قرأت ترجمة ماسينيون للطواسين ؟ ..

- لم أستطع قراءتها .

- إنها نص ببيع ، لكنها لا تغني عن الاصل . لا شك ان نصا كنص الحلاج يفقد الكثير حين يترجم . لكن من الواضح أن الحلاج ينفن اللغة وهو يبدعها . إنه ينفن الدلالة المتداولة ، ثم يحييها دلالة جديدة ومدهشة .

- هذه الملاحظة يمكن أن تنطبق على النصوص المتصوفة بعامه .

وكانت هذه العبارة بداية لحديث عن التصوف يتوهج بالحرارة والاعجاب . أخذ يتحدث عن اللغة الشفافة ، وأنساق الرموز ، والاستعارات التي تدمج

المتصوف بلا نهائية الكون ، والماوراء .. حاول أن يحلل دلالة الوجد ، وعشق الهو — الذكر ، وهذا الفضاء السري من الشعر والسحر والشبق المتأجج .

عقبت بعد أن فرغ من كلامه :

— هل أقول إنك تبحث في التجربة الصوفية عن ملاذ ، وإنك تكتشف عند المتصوفين القربة الروحية التي افتتحتها طوال حياة من النفي والفضيحة ؟

— التجربة الصوفية غنية جدا . ولا أخفي اهتمامي بها .

— ما غنيته أبعد من ذلك . يبدو لي أن اهتمامك بالصوفيين وأثارهم يضر بحثا عن ملاذ روحي ، ويتوخى استعادة بينية مفقودة .

احتضن نقنه براحة يده اليمنى ، وغاب في تأمل طويل . حين تكلم ، بدا وكأنه حسم ترددا مريكا :

— سأخبرك شيئا لا يعرفه إلا نفر قليل من الأصدقاء . إنني أكتب عمل عمري . يبدأ الكتاب من رحلة إلى اليابان . عندما اجتازت الطائرة القطب الشمالي ، وانحدرت متجهة نحو اليابان ، تأججت مشاعري ، وأحسست أنسي أدخل إلى عالم جديد . كنت أغتسل متخلصا من تراكمات الديانة والثقافة « اليهود — مسيحية » . طبعا لم تكن هذه التراكمات صلبة ، ولذا انجرفت بسهولة كقشور من الوسخ السطحي . من هذه التجربة أبدأ كتابي . لكن صيغة العمل مركبة ومعقدة . هناك نص مركزي متتابع ، وحوله متون تتضمن نصوصا أخرى تتقاطع مع النص المركزي ، أو تتوازى معه ، إنها تأملات وشروح يتكامل بها النص المركزي ، وتغني امتداده ودلالاته (بعد فترة أطلعني على البروفات التي حملها من دار غاليمار . هو الذي يصحح تجارب الصف ، لا حرصا على نقه التصحيح فقط ، وإنما لأنه يرفض أن يطلع أحد على كتابه . قطع الورق كبير . وطريقة الإخراج تذكر بالطريقة المتبعة في طباعة « تفسير الجلالين » ، ففي وسط الصفحة وضمن إطار مستطيل ثمة نص ، وحول المستطيل نصوص أخرى صفت بحرف مختلف) .. إن الغاية الأساسية التي أتوخاها من هذا الكتاب هي نقد

الديانة « اليهود - مسيحية » ورفضها . وفي السياق أتحث عن تجارب الشعوب الأخرى ، والثراء الذي يمكن أن يكتشفه المرء في استجاباتها الروحية والسلوكية . كذلك ثمة فصول عديدة عن الفلسطينيين ، والفهود السود ، وحركات التمرد التي تهز وتخلخل العالم اليهود - مسيحي . إنني أجد متعة كبيرة في كتابة هذا العمل . إنها متعة ذاتية . ولهذا أريد أن يعمني الصمت وألا يتداول أحد اسمي ، حتى أنتهي من هذا الكتاب .

— ومتى يمكن أن تفرغ منه ؟

انسبلت على وجهه غلالة من أسي شفاف .

— لن أنتهي منه قبل موتي ، أعتقد أنه سيظل ناقصا . وعلى كل لا يهمني الأمر . فأنا أكتب من أجل متعتي الشخصية .. منذ فترة سألني غاليمار الأب : **« إن أقرأ كتابك قبل وفاتي ؟ .. فأجبت : لا أظن : إلا إذا حاباني الموت ، واصطحبني قبلك .**

تأملت شيخوخته الوديعة ، وأثقلني حزن خانق .



فاصل صغير

روى لي ، وكنا نتحدث عن كتابه ، هذه الأسطورة الفارسية القديمة :

« — كان في بلاد فارس ملك ، له ولد سيرث العرش بعده . وحين وافت الملك المنية ، وتأهب الغلام وسط الحزن والحيرة للجلوس على عرش أبيه ، جاءه ملاك وسأله :

— هل تعرف هذه البلاد التي ستحكمها ؟

أجاب الغلام مذهولا :

— لا .. لا أعرفها جيدا . ولا أعرف كيف أمارس الحكم .

فابتسم الملاك وقال له :

— إنن تعال معي .

نهض الغلام ، ومضى مع الملاك الذي قاده إلى الجحيم .. وهناك بدأ يعرض عليه صنوف العذاب التي يمتحن بها الناس .

— بدأ الشاب يرتعش ، وسأل خائفاً :

— ولكن من هؤلاء ؟ .. وكيف يتحملون هذا العذاب كله ؟ ..

فأجاب الملاك :

— إنك الآن ترى شعبك . هذا هو حال الناس الذين ستكون ملكا عليهم .

سأل الشاب وهو يحس بالهول :

— وكيف يمكن أن أخلص شعبي من هذا الشقاء كله ؟ ..

قال له الملاك :

— السبيل الوحيد هو أن تتحمل وحك كل هذه العذابات .

تردد الغلام قليلا ، ثم قبل أن يتحمل كل الآلام وحده . عندئذ رحل الشقاء عن بلاد فارس ، وعاش الناس في عهد ملكهم الجديد عيش رغد وفرح . «

بعد أن أنهى قصص الحكاية سألني :

— بمن ينكرك الغلام ؟ ..

— لا أدري .. ولكن القصة تبدو مألوقة بالنسبة لي .

قال :

— ألا ترى أن الغلام هو صيغة مسيح . إن الأسطورة الفارسية تصوغ

المسيح ، قبل المسيحية بقرون ! !



[كتب جينيه في مقال عن الفنان جياكوميتي عنوانه « مشغل البرتو جياكوميتي » هذه الفقرات :

« لا يعمل جياكوميتي من أجل معاصريه ، كما لا يعمل للأجيال القادمة . إنه يصنع تماثيل تذهل الأموات .

لا أفهم ما يسمونه في الفن مجددا . ينبغي أن يكون العمل الفني مفهوما لدى الأجيال القادمة ؟ ولكن لماذا ؟ وماذا يعني أن تفهمه ؟ هل يعني أن تستخدمه ؟ ولاي غرض ؟ لا أرى الغرض . ولكن أرى - ولو على نحو غامض - أن كل عمل فني ، إذا أراد تحقيق اكمل أبعاده ، يجب أن يهبط ، بصبر وتأن لا متناهيين ، ومنذ بدء اختماره ، عبر آلاف السنين ، كي يعانق ، إن أمكن ، الليل الأبدي المعمور بالموتى الذين سيتعرفون على أنفسهم في هذا العمل .

لا .. لا .. العمل الفني ليس موجها إلى أجيال الاطفال . إنه موجه إلى جمهور الموتى اللامتناهي . وهذا الجمهور هو الذي يقبله ، أو يرفضه . ولكن هؤلاء الأموات الذين اتحدث عنهم كانوا أبدا أحياء . أو انني نسيت . لقد كانوا أحياء لدرجة انني نسيت ذلك ، وحياتهم لم تكن لها اية وظيفة إلا أن تقودهم إلى هذا الشاطئ الهادئ ، حيث ينتظرون إشارة - تأتي من عالمنا - ويتعرفونها . »]

قرب محطة ليون للقطارات ، نزلنا مطعما لتتناول الغداء . سيسافر جينيه بعد الظهر . لا فائدة من سؤاله إلى أين . ومتى يعود . فالسؤال سيظل مبتورا بلا جواب . قاعة المطعم واسعة ونظيفة ، لا يحس المرء فيها أنه محشور . النادل شديد التهذيب ، يحيطنا برعاية إيقاعية شبيهة ببقات الساعة . وضع أمام جينيه طبقه المعبود « ستيك تارتار » ، لحمه منقوقة وبيضة نيئة وكثير من البهارات . ووضع أمامي قطعة الستيك المشوية جيدا . بدأ جينيه يعجن اللحم والبيض بالتوابل ، وصببت كأسين من النبيذ .

قبل أن ننخل المطعم ، كنت أخبره عن العمل المسرحي ، الذي أحضر تربيته مع أنطوان فيتيز ..

- اسم العرض « المعجزات » ، لقد أخذ « فيتيز » إنجيل يوحنا ، وبعض

مقاطع من سفر الرؤيا ، لم يغير شيئا في النص . سيقدم الانجيل حرفيا . لكنه يحاول عبر التقطيع وأداء الممثلين أن يقوض ما هو مقدس ، وأن ينفي المتعالي . لديه التماعات باهرة في نقض النص عبر الأداء . وأعتقد أن العرض سيكون مثيرا وجديدا .

سألني لا مباليا :

— ما اسمه ؟ ..

— أنطوان فيتيز . ألا تعرفه ؟

— لا .. لم أسمع به .

لم أستغرب ، فأنا أعرف أنه لا يبالي بمتابعة الحركة الفنية والادبية الراهنة . قلت وأنا أعلم أنه لن يهتم :

— يعتبر فيتيز الآن من أهم المخرجين المعاصرين في فرنسا . إن بول تيفينان مهمة جدا بأعماله ، وهي التي عرفتني عليه . قالت لي إن إخراجها للأمر شجاعة كان أهم عمل خلال الموسم الماضي . (ثم أضفت مبتسما) .. وهو أيضا شيوعي .

عيناه رغم حضورهما الحاد يتناويهما الغياب والالتماع في مجرى من التأمل المتواصل .. غامت نظراته لحظات ، ثم التمعت ، وهو يقول :

— الشيوعي لا يمكن أن يكون فنانا .

مع جبينه لا يمكن أن يتجاوز المرء أحكامه بأن يردها إلى أكوام الأفكار الجاهزة ، والدعايات السطحية . بدأ التردد على وجهي ، فتابع يشرح فكرته .

— إن الفنان يبتدع أو يخلق « الثورة » في الزمن المطلق . وثورته تمتد دائما أبعد مما هو متحقق في الواقع .

سألني إن كنت أحمل قلما . ناولته القلم ، فرسم على ورقة المائدة صورة توضيحية ثم استأنف الحديث :

— عام ١٩١٧ نجحت ثورة أكتوبر . ولنفرض أن هذه الثورة تتطور إلى ثورة شيوعية كاملة ، وفقا لقانون زمني معين ، وأن هذه الثورة ستتحقق عام ١٩٩٠ . هذا القانون الزمني لا يمكن أن يكون زمنا فنيا . لأن رؤية الفنان تتجاوز مستمر ، وأفق ممتد . لذلك لا بد أن يجد نفسه في تناقض مع الزمن السياسي ، أي مع مجموعة النظم والأوضاع القائمة . الفنان الحقيقي هو الذي استطاع أن يخلق أو يتصور سنة ١٨٥٠ ثورة ١٩١٧ ، وهو الذي يتصور ويستشرف منذ عام ١٩١٧ ثورة ١٩٩٠ وما يتجاوزها . فيما عدا ذلك ، فهو لا يعلو صوتا باهتا يتسابق مع حركة الآلة السياسية اليومية .

تأملت طويلا اللوحة التخطيطية التي رسمها . رغم الترابط الذي قدم به فكرته ، فإن التناقض فيها بَيِّن . قلت :

— ربما لم أفهم جيدا ما ترمي إليه . أنا متفق معك أن الزمن الفني ينبغي أن يتجاوز الزمن السياسي . ولكن لا أعرف ما هي الضرورة التي تحتم أن يكون الكاتب الشيوعي هو كاتب الزمن السياسي . إن الفنان الذي خلق في عام ١٨٥٠ ثورة ١٩١٩ هو في العمق فنان شيوعي .. ومن أبداع ويبدع منذ عام ١٩١٧ ثورة ١٩٩٠ هو الفنان الشيوعي وليس سواء ما دام الأمر يتعلق بثورة شيوعية . قل لي إذا وجد الآن شيوعي يخطط بالحلم والرؤية لثورة ١٩٩٠ وما يتجاوزها ، ألا يكون فنانا ؟ ..

— طبعا يكون فنانا ، ولكن هل يمكن أن يوجد . ! لو وجد فسيصطلم مباشرة مع النظام أو الحزب ، ومهما كان أفق النظام أو الحزب رحبا .

الآن وضعت المسألة على مستوى آخر . إنه هذا المستوى السجالي الدائم حول حرية الإبداع في نطاق الحزب أو النظام الاشتراكي .. ولم يكن مثل هذا السجل ليغني النقاش لأن معظم المثقفين الغربيين ، وحتى أكثرهم رفضا ورايكانية ، قد كونوا قناعات ثابتة ، وتبیسوا فيها . وحتى حين يحاول أحدهم أن ينفذ هذه القناعات ، فإن الاعلام جاهز لكي يغبرك ، وبصورة دورية ، فضيحة حول كاتب أو عالم ، أو فنان .. مع هذا أردت أن أعرف إلى أين سيصل جينيه !

— هل تعتقد فعلا انه لا يوجد شيوعي فنان ؟ وأن شرط الكاتب الشيوعي هو أن يمحي متطابقا مع الزمن السياسي ؟ ..

— هذا ما يحدث حتى الآن .. إما أن يتطابق ، أو يقهر .
فكر قليلا ، ثم اُضاف ..

— هناك كاتب ضيع وقته بشكل بائس هو بريشت . في الواقع ماذا فعل بريشت ؟ إذا نحينا أوبرا القروش الثلاثة ، وهي عمله الفني الوحيد ، فإنه لم يقل أي شيء جديد . كل ما تضمنته مؤلفاته إنما هو تكرار لأفكار باتت معروفة وواضحة بعد ثورة أوكتوبر . أي أنه اجتر ما هو متحقق عمليا وفعليا .. ومهمة الفنان الاصيل هي أن يتجاوز ما هو قائم .

— ولكن ينبغي ألا تنسى كيف كان الوضع في بلاده وفي العالم حين كتب بريشت أعماله . صعود الفاشية ، والحرب ، والوضع العالمي الممزق . إن قيام نظام اشتراكي في روسيا لا يعني أن ذلك قد حسم كل شيء بالنسبة للفنان . لن أتحدث الآن عن كشوفات بريشت الجمالية ، ويحثة عن أشكال فنية تتطابق مع المضامين الجديدة . وإنما سأسأل ، وفي نطاق الأفكار بالذات ألا تعتقد أن أدب بريشت هام ومفيد في كل البقاع التي لم تنفجر فيها الثورة بعد ؟ ..
صار صوته نزقا !

— لا .. لأن محتوى مؤلفاته أصبح معروفا ، ولا يضيف أي جديد . (صمت لحظة ، ثم أضاف بنزق أشد) إن بريشت يمثل العظيم الزائف ، وقراءته ضياع وقت .

[إن عظمة بريشت الزائفة هي بالذات تفاؤله . وأفكار جينيه حول الأدب هي النتيجة المنطقية لياسه العميق .

« مرة قلت له : أشعر أحيانا أن هذا المجتمع — وكنت أعني فرنسا — لا بد أن ينفجر ، وبصورة أعنف من كل الانفجارات السابقة . أن الأمور لا يمكن أن تستمر كما هي . فhez رأسه ، وأجابني بما يشبه الشرود :

— ينفجر ؟ .. إنك تحلم . الألق الوحيد أمام هذا المجتمع ، وأوروبا بعامه ، هو الانحلال . ولكن لا بد من أن ننتظر طويلا .. لن يكون هناك انفجار أو ثورة ، بل انحلال بطيء يتلائم مع نفاذ الاحتياطي الذي نهبته وتنهبه أوروبا من العالم الثالث . »

إن فكرة الانحلال هذه هي التي تسد أمام جينيه كل أفق تاريخي ، وهي التي تفرغ الكتابة من كل فعالية إيجابية ، بل وتقيم بينهما تعارضا كما رأينا في مقطع سابق ..

ورغم أن جينيه ينفي أن يكون في أدبه أي هم اجتماعي أو سياسي ، إلا أن دراسة تحليلية عميقة لهذا الأدب ، تكشف أن هذا الهم يشكل أرضية أعماله الأساسية ، ولكن من خلال رؤية يائسة . ولقد درس لوسيان غولدمان مسرحيات جينيه ، وكشف بنفاذ وعمق الأرضية الفكرية والسياسية التي تنهض عليها هذه المسرحيات . إن غولدمان لم يكشف فقط أن هذه الأعمال هي نتاج اجتماعي ولا يمكن فهمها إلا بدءا من الواقع التاريخي ، لكنه وجد أيضا أن تحليل هذه الأعمال يلقي ضوءا ساطعا على الحالة النفسية والذهنية لشريحة واسعة من اليسار الفرنسي . يقول ، والترجمة ليست حرفية ، « إن مسرحيات جينيه هي في الواقع ثمرة الالتقاء بين (٧) الشاعر تحت البروليتاري الجذرية ، الذي لا يثور على المجتمع الراهن ، كما يقول هو نفسه ، لأنه ليست لديه أية مطالب يقدمها إلى هذا المجتمع ، وبين الوعي المركز بالتحديد على مثل هذه المطالب وعلى الصعوبة المتزايدة التي يواجهها العمال التقدميون والمتقنون الراديكاليون في فرض مطالبهم بالعمل الثوري »

ويرى غولدمان أن أهم عناصر البنية الفكرية والنفسية لشريحة كبيرة من اليسار الفرنسي ، كما تكشفها مسرحيات جينيه هي :

١ - التأكيد على وجود تناقض جذري بين الطبقات

٢ - الاعتراف باستحالة قهر الطبقة المسيطرة ..

٣ - الغواية التي يشكلها نجاح طبقة التكنوقراط الجديدة ... الخ ...

ولأن رؤية الكاتب تصطدم باستحالة قهر الطبقة المسيطرة ، فإنها تنكفي ، مضية أفقها التاريخي ، ثم تكلف على نفسها في طقس شعري — ديني يكرس اليأس دائريا . « ومسرحية الخدامات هي ديالكتيك اليأس بشكل ساكن » كما يقول غولدمان ..

إن ياس جينيه ، وليس عدم وعيه التاريخي فهو واع جدا كما رأينا ، هو الذي

يجعله لا يرى في العمل الفني إلا جمالية شبه مجانية لا تنال بالأحياء . وهو الذي يجعله يتناوب بين الكتابة والفعالية .. وهو في النهاية ما يمل عليه أن يرى في تفاؤل بريشت عظمة زائفة ، لا سيما وأن بريشت ، بمقاييس جينيه نفسه ، قد تجاوزه بعيدا في استشفاف الثورة عبر الزمن الفني ..

بعد أن ناقشنا بريشت في بعض أعماله ، وشرحت له أهمية مثل هذا الكاتب بالنسبة لنا سألته :

— من هم الذين تعتبرهم حقاً قنانين ؟ ..

— ليسوا كثيرين على أي حال .. لا أرى .. إذا حنقنا من الألب الفرنسي فيون ، وجيراردي نرفال ، ورونسار ، وبعض راسين ، والأعمال الأولى لفلوير ، وبولير فماذا يبقى ؟ .. إذا حنقنا هؤلاء ، أعتقد أنه لا يمكن الحديث بعدئذ عن أدب فرنسي .

— وبين المعاصرين ؟ ..

— مالا رميه وبروست فقط .

كان الخيط الذي يجمع مختاراته الأدبية واضحا . لهذا حاولت أن أطرح قضية المعايير ونسبيتها قلت له :

— إنني أتساءل فيما إذا كانت هناك معايير ثابتة وواحدة لتمييز الفن الأصيل ؟ .. ثم ليست المعايير السائدة الآن هي نتاج ثقافة واحدة بالذات . وأعني الثقافة الغربية . هذه الثقافة هي التي صنعت المعايير وفرضتها ، وهي التي شكلت نمط التنوع وعممه ، حتى أننا وفي مجتمعات متباينة جدا ، نجد أنفسنا سجناء معاييرها ونمط تنوعها .

— اصغ إلي .. كل ثقافة تتضمن بالطبع معرفة الثقافة . إذا كنت لا أعرف القراءة فاني لا أستطيع الاتصال بما هو مكتوب مثلا .. وإذا لم يتح لي أن أرى لوحة فاني لا أستطيع تنويع الفن التشكيلي . ربما كانت الثقافة الأوروبية هي السائدة إلى عهد قريب ، لكن الثقافات الجديدة والحضارات الأخرى تكتسب

أهميتها ، وتسترد قيمتها فور اكتشافها . خذ مثلا الحضارة الفرعونية ، أو حضارات الشرق الأقصى .

— هذا صحيح . ولكن ما يحدد الأهمية التي تكتسبها هذه الحضارات هو المعايير النابعة من الثقافة الغربية .. وهذه المعايير ما زالت تتركس حتى اكتسبت نوعا من القدسية . إنها « طوطم » حقيقي تمجده المدارس والجامعات وكل أجهزة الثقافة . هذا الطوطم تحول في النهاية معيارا ، وموقفا ، ونمطا في التدنق ، سأعطيك مثلا .. من يجرؤ على القول بأن « أوبيسة » هو ميروس رديئة . أنا لم أستطع رغم محاولات عديدة أن أتمها ، كذلك لم أستمتع كثيرا بقراءة الالياذة .

— بالنسبة للأوبيسة ، أشاطرك الرأي فهي مضجرة . أما الالياذة فقد هزنتي حين قرأتها . عدت ألح على النقطة ذاتها :

— ولكن هل وضحت مرماي ؟ أعتقد فعلا أن هناك معايير ثابتة وواحدة ؟ أنا أرى أن المسألة نسبية ، وأنا أسرى قيم ثقافية غير مؤكدة إلا بقوة أوروبا السياسية . ترى هل تعتقد أن الصينيين يمكن أن يقرأوا بولير كما يقرأه الفرنسيون ..

— لا أعرف بأية لغة سيقروونه . بولير لا يترجم . والشعر بعامة لا يترجم . إلا أنني متأكد أن بعض أعمال موتسارت مثلا تؤثر في أي إنسان ، أينما كان ، ومهما كانت درجة ثقافته .

— اعزني فهذا غير صحيح . إنسان غير مدرب على سماع الموسيقى الكلاسيكية لن يتنوق موتسارت بالسهولة التي تتصورها . إنني أفكر بفلاحي قرانا . لوصائف أحدهم موتسارت وهو يقتل مؤشرا رايبو فلن يتوقف عنده لأنه لا يتنوقه . أنت نفسك أشرت منذ قليل إلى أن الثقافة تتضمن أيضا معرفة الثقافة .. ومعرفة الثقافة هي حتى الآن ، تمثل الفنون والمعايير الأوروبية في مواجهة أي ثقافة كانت ..

— طيب .. إذا ما الذي يجعل رجلا أوروبا مثلي يتنوق ويتأثر بمعطيات حضارية مختلفة في شكلها وجوهرها . هل رويت لك ما حدث لي عندما زرت متحف

الفاتيكان ؟ .. (أجبته بالنفي ، فتابع ..) اسمع إذن .. لقد دخلت إلى المتحف . هناك طريقة معينة لرؤية الأعمال المرسومة على السقوف . تأخذ مرآة ممددة على عربة ، وتتفرج على الأعمال منعكسة في المرآة . بدا لي ذلك مضجرا . تجولت في المتحف بعد أن أعدت العربة . لا أهتم كثيرا بميكيل أنج ، ولم يكن هناك فعلا ما يثير الاهتمام . فجأة شعرت أن أحدا يحق بي . هل ساورك هذا الشعور يوما ! أن تحس عينين تراقبانك ، وتقوصان في أعماقك . إنه إحساس يقلق . نظرت .. فوجدت أمامي تمثالا مصرية لأوزيريس . العينان المتأملتان الهائتان . الوجه السخي والبسمة شبه الساخرة . الجلسة الوضيعة التي تسترخي في تأمل حالم ومقلق . كان التمثال من الجرانيت الوردي . سأقول لك فيما بعد ماذا يعني بالنسبة لي أنه من الجرانيت الوردي . المهم استغرقني التمثال ، وبت في أعماقي هزة عنيفة من الانفعال . تحولت الزيارة لحظة باهرة ، وأعود إلى الجرانيت الوردي . لقد عشت طفولتي في منطقة من الجرانيت . ولكن لم لاحظ ذلك ، ولم يلتفت انتباهي وجود الجرانيت رغم أنني أعيش وسطه . إلا أن التمثال جعل مادة الجرانيت فجأة واضحة ومرئية وملموسة . إنها موجودة . وهذا هو دور الفن ، أن يجعل المادة مرئية ، أو أن يجعلها واضحة كالبداهة . عندما خرجت من المتحف تسألت : من هو الذي كان يراقبني ، ويحق في ؟ هل تعرف ماذا اكتشفت ؟ لا ريب أنه تلك النحات الذي عاش منذ آلاف السنين ، والذي أبدع هذا التمثال الذي أخفي في إحدى المقابر الملكية لكي يأتي فيما بعد إنسان ما ، يراه ، ويلتقيان في لحظة عميقة وخاصة . كان آلاف السنين تنتقل لتصبح خطوة قصيرة تفصل بين فنان ومتفرج ، أو مسافة ضيقة هي المساحة النابضة بين عيون تتراقم .

.. بعدئذ استطرذ يتحدث عن بعض اللحظات المشابهة التي عاشها أمام أعمال أنتجتها حضارات متباينة ، وفي عصور متباعدة . متحف في اليابان ، جامع تاج محل في الهند ، البتراء ، الأهرامات :

— زرت مصر أواخر عام ١٩٦٧ . نزلت في فندق سميراميس . كانت القاهرة بعد الحرب خالية من السواح . ركبت تاكسي وذهبت إلى الأهرامات . عرفت أن السائق يخطئ الطريق . فتحت الخريطة وأشارت إلى الطريق الصحيح فاكشفت

أنه أُمي وأنه لا يعرف كيف يقرأ الخريطة ، لحظتها فهمت أحد أسباب هزيمة حزيران . المهم وصلنا إلى هرم خوفو .

— ماذا أحسست وأنت واقف أمام الهرم ؟ ..

— لا أدري .. لا يمكن التعبير عن هذا الاحساس إلا بالشعر . أو بعمل يحاول أن يكون على مستوى روعة الاهرامات ذاتها .. لا أدري ، هزنتي هذه العظمة التي تسترخي هائلة مثل راقصة خيالية .

قال هذه العبارات ، وصمت مستغرقا فيما يشبه الحلم الفني . بعد قليل حاولت أن أربط دورة النقاش :

— إذا أردنا أن نعود إلى بداية نقاشنا عن المعايير الثابتة ، فاني أتساءل ماذا كانت تمثل الاهرامات بالنسبة لنا قبل حملة نابليون ، واكتشاف حجر رشيد مفك رموز الهرم وغليفية ؟ ألم نكتشفها ونتعلم رؤيتها بالمنظار الأوروبي . ! مصري لا يعرف المنظار الأوروبي لا اعتقد أنه يراها كما رأيته أنت .

— ولكن هل كانت مصادفة أن نعتبر الاهرامات ومنذ القديم واحدة من عجائب العالم . هناك أعمال فنية لا يمكن إلا أن تترك أثرا كهبة الريح المباغثة على كل إنسان . لا .. ليس الأمر خاصا بي . هناك قيم جوهرية وثابتة هي التي تحدد أهمية واستمرارية كل عمل فني . هذه القيم هي التي أسميها قيم «الشمولية» . نظر إلي بعرق ، وأخذت أفكاره تتتابع بحيوية وتركيز :

— سأقول لك شيئا . إن الحديث في هذا العصر عن الفروق بين الشعوب وحضاراتها وقبول هذه الفروق ، وهنا في فرنسا مثقفون جانون ويساريون يتبنون هذا القول ويدعمونه ، ما هو في النهاية إلا حيلة أوروبية للحفاظ على تفوقها وإبقاء الشعوب الأخرى في حالة مزرية . إن أوروبا التي بدأت تشعر أن سيطرتها مهددة ، أخذت تلجأ إلى الحيل . فهي تقول للشعوب المضطهدة ، وأحيانا على لسان مثقفيها الكبار . نحن نقبل أن يكون لكل شعب هوية خاصة به ، وحضارة متميزة ، ووجود مستقل . باختصار أننا نقبل أن يكون كل شعب كيانا مختلفا ومستقلا يتفنى من نمط انتاجه وثقافته المحلية ، ولكن بالمقابل لا بد أن تقبل هذه الشعوب

أن تكون أوروبا مختلفة عنها أيضا . فإذا كانت أوروبا غنية ، وصناعية ومرفهة ، فإن من الطبيعي أن تقبلوها كذلك ، وأن توافقوا على صورة وجودها تلك . إذا قبلت اختلافك عني ، فعليك أن تقبل اختلافي عنك ، وبالتالي أن تقبل مجموعة الأوضاع التي تنظم علاقاتنا بصورة رابحة للأوروبيين . نكرت النسبية مرارا في حديثك عن المعايير ، وأنا أفكر أحيانا ، إذا ما نحينا من النسبية جانبها العلمي الرياضي ، ألا يمكن أن تعتبر إحدى الحيل البارة التي اخترعها الغرب المهدد بسيطرته ، كي يحافظ على مكاسبه وسيطرته على العالم . إنني لا أؤكد ذلك ، ولكنها فكرة تستحق التأمل والتحصيص .

فاتني أن أنكر كيف جرننا الحديث عن الفروق ، والشك بوجود معايير واحدة وثابتة إلى تأكيد جينييه بأن « الإنسان » واحد كما كان ، وكما هو ، وكما سيكون . إلا أن هذه الفكرة ترتبط بنقاش آخر حول الشمولية والجوهر الانساني الثالث ، وهو موضوع مقطع مستقل .

خرجنا من المطعم ، وأنا أفكر مذهولا بعبارة عن « النسبية » كحيلة عليا يلجأ إليها الغرب لكي يحافظ على سيطرته . في الطريق اشتريت جريدة اللوموند ، واتجهنا نحو محطة القطار لأن موعد سفر جينييه قد أرف .. ألقى نظرة على عناوين اللوموند، وضحكت . سألتني :
— لماذا تضحك ؟ ..

قلت له : — إن نيكسون سيزور القاهرة ..

عقب جينييه بأسى :

سيظل تاريخكم نزيفا من الشقاء والدم ، حتى ينضب نزييف البترول .



١ — هذه المقاطع منتقاة ، وترتيبها اعتباطي . وما تزال هناك مقاطع أخرى لم يتضمنها هذا الجزء المنشور .

٢ — توخيت في الفقرات المترجمة الدقة الحرفية ، ولهذا فقد ضاع الكثير من وهج الأسلوب .

قصيدتان

أحمد عبد المعطي حجازي

الاشياء

يبرزُ الشيءُ
في الحلمِ أو في الحقيقةِ
بعد غيابٍ طويلٍ
ويفاجئنا
بتفرده وهو ملقى
وقد نبت العشبُ من حوله
وتوحشَ فيه زمانٌ جميلٌ.

ربما ظهر الشيءُ في الامسياتِ
كما يظهرُ النورسُ المتشردُ من آخر الافقِ
يضرب في حلمنا بجناح
ويمسح أوجعنا برذاذ الفصول
أو يقاومنا في النهارِ
بيندُ بجانبنا كالعظايةِ
يقرعنا ببريق العيون
ويملاً أطرافنا بالذهولِ
وهو يوجدُ إذ نختمني نحنُ
ثم يضيعُ

ويرجع من نقطة في الأفول
 نازلاً في المكان الذي انسحبت عنه أقدامنا المستريبة
 ينسج وقتاً خفياً
 ويسكن شرنقة من شعاع ظليل
 حائط
 أو بقايا على شاطئ البحر
 أو ورق يتطاير في الريح
 أو
 قد يكون المدينة هاربة من وراء المسافر
 أو متوجهة نحوه في الوصول
 وهو باق
 ونحن نزل

باريس ٣١ / ١٠ / ١٩٨١

مصايح الشوارع

المصايح هاربة كالطيور
 ونحن نطاردها من نوافذنا العاليه
 حين تأخذنا ضحوة الشمس تنأى المصايح
 منسية
 ثم نحجبنا غرف النوم
 نغشى نوافذها فتلوح المصايح عندئذ
 تتقدم حيث يحل الظلام
 وتأخذ وقفته تحتنا
 متألقة

زاهية .
 في الليالي الدفينة يأتي السكارى
 فيستأنسون المصابيح
 لكنهم يرحلون
 وتبقى
 تضيء لأنفسها الطرق الخالية
 وهي في المطر المتدفق تركض عارية
 تستحم
 وترخي جداولها الشاتية
 حزماً من نصال مديبة تناسل في الريح مائلة
 ثم ترتد فوق الحجار شظايا تفور على برك الضوء
 هائجة ضارية
 والمصابيح في غيبس الفجر
 تنزف أضواءها الباقية
 خرزاً يتحدّر متبدداً كدموع المهرج
 مختلطاً بالبياض
 وبالحمرة القانية .

شعر

سنت اخرة .. فقط

محمود درویش

أصدقائي ، مَنْ بَقِيَ منكم يكفي لكي أحيَا سَنَةً
سَنَةً أُخْرَى فقط

سَنَةً تكفي لكي أعشق عشرينَ امرأةً
وثلاثينَ مدينةً .

سَنَةً واحدةً تكفي لكي ترتديَ الفكرةَ جسمَ السَّوْسَنَةِ
ولكي تسكنَ أرضاً ما فتاةً ما ونمضي نحو بحرٍ ما

وتعطيني على رُكبتها
مفتاحَ كُلِّ الامكنةِ ،

سَنَةً واحدةً تكفي لكي أحيَا حياتي كُلَّها
دُفْعَةً واحدةً

أو قُبْلَةً واحدةً

أو طَلقةً واحدةً

تقضي على أسئلتي

وعلى لغزِ اختلاطِ الازمنةِ .

أصدقائي ، لا تموتوا مثلما كُنتم تموتون ،

رجاءً لا تموتوا ، انتظروني سَنَةً أُخْرَى ،

سَنَةً

سَنَةً أُخْرَى فقط ،

رُبَّمَا نَهَيْ حَدِيثًا قَدْ بَدَأَ
 وَرَحِيلًا قَدْ بَدَأَ
 رُبَّمَا نَسْتَبْدِلُ الْأَفْكَارَ بِالْمَشْيِ عَلَى الشَّارِعِ
 أَحْرَارًا مِنَ السَّاعَةِ وَالرَّايَاتِ . . .
 هَلْ خُتْنَا أَحَدٌ ؟
 لِنُسَمِّي كُلَّ عَصْفُورٍ بِلَذٍّ
 وَنُسَمِّي كُلَّ أَرْضٍ ، خَارِجَ الْجَرْحِ ، زَبَدٌ
 وَنَخَافُ الدَّنْدَنَةَ ؟
 رُبَّمَا نَحْمِي اللِّغَةَ
 مِنْ سِيَاقٍ لَمْ نَكُنْ نَقْصِدُهُ
 وَنَشِيلُو لَمْ نَكُنْ نَنْشُدُهُ
 لِلْكَهْنَةِ . .

أَصْدِقَائِي ، شَهْدَائِي الْوَاقِفِينَ
 فَوْقَ تَحْتِي ، وَعَلَى خَصَرِ فَتَاوٍ لَمْ أَذُقْهَا بَعْدُ ، لَمْ أَرْفَعِ صَلَاتِي فَوْقَ سَاقِيهَا لِرَبِّ
 الْيَاسَمِينِ ،
 أَذْهَبُوا عَنِّي قَلِيلًا
 فَلَنَا حَقٌّ بِأَنْ
 نَحْتَسِي الْقَهْوَةَ بِالسَّكَّرِ لَا بِالْدَمِ . . أَنْ نَسْمَعَ أَصْوَاتَ يَدَيْنَا وَهَمَا تَسْتَدْرِجَانِ الْحِجْلَ
 الْبَاكِي الْهِنَا لَا سَقُوطَ الْأَحْصَنَةِ .
 وَلَنَا حَقٌّ بِأَنْ نَحْصِيَ الشَّرَائِينَ الَّتِي تَغْلِي
 بِنَارِ الشَّهْوَاتِ الْمَزْمَنَةِ
 وَلَنَا حَقٌّ بِأَنْ نَشْكُرَ هَذَا الزُّهْبَ النَّامِي
 عَلَى الْجِسْمِ الْحَلِيْبِيِّ

وَأَنْ نَكْسِرَ إِبْقَاعَ الْإِغَانِي الْمُؤْمَنَةِ .

أصدقائي ، لا تموتوا قبل ان تعتذروا من وردق لم تبصروها
وبلاذ لم تزوروها ،

وَأَنْ تَعْتَذِرُوا مِنْ شَهْوَةِ لَمْ تَبْلُغُوهَا

وَنِسَاءٍ لَمْ يُعْلَقْنَ عَلَى أَعْنَاقِكُمْ أَيْقُونَةُ الْبَحْرِ وَوَشْمُ الْمُثَلَذَةِ .

لا تموتوا قبل ان نسأل ما لا يسألُ الباقي على الارضِ ، لماذا تُشَبِّهُ الْاَرْضُ
السَّفَرَجَلَ ؟

ولماذا تُشَبِّهُ الْمَرْأَةَ مَا لَا تُشَبِّهُ الْاَرْضُ ، وحرمان المُحِبِّينَ ونهراً من قرنفل ؟
ولماذا عَرَفُونِي

عندما مِتُّ تماماً . . عرفوني ؟

ولماذا أنكروني

عندما جئتُ من الرحلة حَيًّا ؟

يا الهي ! جِئْتِي دَلَّتْ عَلَيَّ

وَأَعَادَتْهُمْ إِلَيَّ

وَبَنَوْهَا بَيْنَهُمْ كَالْمَلْخَنَةِ !

أصدقائي ، شهدائي !

فَكُرُّوا فِي قَلِيلًا

وَأَحْبُونِي قَلِيلًا

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون ، رجاءً ، لا تموتوا

انتظروني سَنَةً أُخْرَى ، سَنَةً .

سَنَةً أُخْرَى فَقَطْ

لا تموتوا الْآنَ ، لا تنصرفوا عَنِّي ،

أحِبُّونِي لَكِي نَشْرَبْ هَذِي الْكَأْسَ ، كَيْ نَعْلَمَ أَنَّ الْمَوْجَةَ الْبَيْضَاءَ لَيْسَتْ إِمْرَأَةً

أو جزيرة . .

ما الذي أفعله من بعدكم

ما الذي أفعله بعد الجنازات الأخيرة ؟

ولماذا أحسُّ الأرض التي تسرقكم مني وتُخفيكم عن البحر ؟

لماذا أحسُّ البحر الذي غطى المصلين وأعلى المئذنة ؟

ولمن أمضي مساء السبت ،

من يفتح قلبي للقطط ؟

ولمن امدح هذا القمر الحامض فوق المتوسط ؟

ولمن احمل اشياء النساء العابرات الفاتنات القاتلات ،

ولمن أحمل هذا الضجر اليومي ؟

ما معنى حياتي

عندما يُسندني ظلي على حائط ظلي حينما تنصرفون

من سيأتي بي الى نفسي ويرُضيها بأن تبقى معي ؟

لا تموتوا ، لا تموتوا مثلما كنتم تموتون رجاء

لا تجروني من التفاحة - الأثني الى سيفر المراثي

وطُفوس العبرات المدمنة . .

ليس قلبي لي - لأرميد عليكم كتحية .

ليس جسمي لي - لكي أصنع تابوتاً جديداً ووصية

ليس صوتي لي - لكي اقطع هذا الشارع المرفوع فوق البندقية

فارحموني ، اصدقائي ، وارحموا أم الزغاريد التي تبحث عن زغرودة اخرى

لميلاد المرايا من شظية

إرحموا العمال في مطبعة الكرمل ،

والجدران اذ تشتاق للأعشاب ،

والكتاب في باب الوفيات

ارحموا شعباً وعدناه بأن ندخله الوردة من باب الرماد المر ،
 لا تنصرفوا الآن كما ينصرف الشاعر في قبعة الساحر ، من يقطف ورد الشهداء
 انتظروا يا اصدقائي ، وارحمونا
 فلنا شغل سوى التفتيش عن قبر وعن مريضة لا تشبه الاولى ،
 وما أصفر هذا الورد
 ما اكبر هذا الدم
 ما أجملكم يا اصدقائي
 عندما تفتشون الارض في معجزة التكوين او تكتشفون النبع في صخر السقوح
 الممكنة ١

اصدقائي ، من تبقى منكم يكفي لكي أحيا سنة
 سنة أخرى فقط
 سنة تكفي لكي نمشي معا
 نُسدل النهر على اكتافنا مثل الغجر
 ونهد الهيكل الباقي معا
 حجراً تحت حجر
 ونعيد الروح من غربتها
 عندما نمضي معا
 عندما نعلن اضراباً صغيراً عن عبادات الصور
 فاذا أنتم ذهبتُم اصدقائي الآن عني
 واذا أنتم ذهبتُم
 وأقمتم في سليم الجمجمة
 لن أناديكم وأرثيكم ،
 ولن أكتب عنكم كلمة
 فانا لا استطيع الآن ان ارثي أحد

بلداً في جَسَدٍ
 او جَسَداً في طَلْقَةٍ
 او عاملاً في مصنع الموت المُوَحَّد
 لا أحد
 لا أحد . .

وليكنْ هذا النَشِيدُ
 خاتَمَ الدمعِ عليكم كُلكم يا اصدقائي الخَوْنَةُ
 ورثاءَ جاهِزاً من أجلكم
 ولذلكْ

لا تموتوا اصدقائي لا تموتوا الآن
 لا وردةً أغلى من دمٍ في هذه الصحراءِ
 لا وقتَ لكم ،
 لا ترقصوا الآن هنا
 لا ترقصوا . ليس هُنالكْ
 مُسْتَقِلُونَ عبيد
 أو عبيدٌ مُسْتَقِلُونَ . . .
 لذلكْ

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون ، رجاءً ، لا تموتوا
 انتظروني سَنَةً أُخرى
 سَنَةً

من تبقى منكم يكفي لكي أحيَا سَنَةً
 سَنَةً أُخرى فقط
 سَنَةً تكفي لكي اعشق عشرين امرأةً
 وثلاثين مدينَةً .

سَنَةً تكفي لكي امضي الى أُمِّي الحزينَةِ

وأناديها : لييني من جديد
 لأرى الوردة من أولها
 وأحب الحب من أوله
 حتى نهايات الشيد .
 سنة أخرى فقط
 سنة تكفي لكي أحيا حياتي كلها
 دفعة واحدة
 او قبلة واحدة
 أو طلقة واحدة تقضي على استلتي .
 سنة أخرى فقط
 سنة أخرى
 سنة ...

رائحة المطر

يوسف المايخ

النازل

أيها المحتمي بالكابرة الطيبة ..
 خلّ عنك ملامحك المتعبة ،
 وأستعين بالفضائل
 ففي ساعة مثل هذي
 تضيقُ النازل .

المحبون

القطارُ يسيرُ ،
 وفي آخر العرباتِ ، المحبونُ ،
 خمسُ أوانسَ ،
 خمسةُ فتيانَ ،
 خمسُ حقائبَ .

يظلُّ القطارُ يسيرُ ،
 يتتصفَّ الليلُ ..

يصعد للعربات رجالُ الضرائب .

ما يزال القطارُ يسيرُ . . .
 اختفى في الصباح رجالُ الضرائب
 وفي آخر العرباتِ عشاءٌ تخلفَ من ليلةٍ باردةٍ
 وخمسُ حقائبَ ،
 وأنسةٌ واحدة .

العازون . .

ادفعوا العرباتُ
 خيولُ الفَجَرِ
 تمعَّثُ ،
 والاعنياتُ
 بردتُ ،
 واختفى العاشقون .
 فيا أيها العازفون الذين أتوا آخر الليلِ ، عودوا ،
 لقد رحلَ الراقصون .

الزورق

حدِّقوا حدِّقوا . .
 إنه زورقُ
 ضيقِ
 أسودِ

أزرق .
 حذقوا مرةً ثالثة
 إنه زورقٌ مرهقٌ . .
 إذا مسّه أحدٌ يغرق .

بلل

أمطرت ، والقمر
 وحدهُ يتململُ تحتَ المطر .
 أرتدي معطفاً واقياً ، ثم أخرجُ . .
 كلُّ الشوارعِ مقفرةٌ ، وأنتِ الى جانبي ،
 وروحي مبِللةٌ بالمطر .

قمر واحد

إنها السادسة .
 مساءُ الثلاثاء ، بيتٌ كئيبٌ .
 قربَ نافذتي قمرٌ باردٌ
 قربَ كوئنها قمرٌ باردٌ
 هكذا :
 بيننا قمرٌ واحدٌ ،
 وجدارٌ رهيبٌ .

النجوم الوحيدة

نجمة راقبتنا ،
وكانت وحيدة .
نجمة قَرَّبَتنا وظَلَّت بعيدة .
نجمة ..

ضَيَّعَتنا أخيراً ،
وضاعبت ،
فلم يبقَ مِنّا ،

ومنها ،
سوى ذكرياتٍ سعيدة .

حلم

الدنيا غائمة ،
وحبيبةٌ رَوْحِي نائمةٌ
والقهوةُ فوقَ النارِ .

يَمْتَرِجُ الآنَ ،
شَمِيمُ الحَبِّ ،
بعطرِ القهوةِ وهي تفورُ ،
ورائحةِ الأمطارِ .

اضع اليد اليمنى على الخد الايمن

مريد البرغوثي

مُسِكاً قَلْباً
والمساحة مفتوحة للقصيد
(تبدو المساحة مفتوحة للقصيد)
لكنني ، بلامح هادئة
لا تدلّ على ضجة الموج
او رجّة الروح
أدرك أنّ المساحة ضيقة
كيف للبحر أن يدخل الورق الآن ؟

فلتهذا العاتيات قليلاً
لاسمع صمتي وأرسمه صورة
للحبيب
لحاصدة القمح مغمورة بالسنابل ،
للصندل المتآكل ،
للداية المتهللة الوجه
للكف رافعة حافة النعش ،
للبصمة الليلكية فوق العريضة ،
للميجانا يتوجع فيها الرعاة

ومن يحرقون المواسم تصعد أصواتهم
 كزلازل ناعمة في البراري ،
 لطابة طفل تنطعن السلك ،
 للقهوة المشتهاة على شرفة الجدد ،
 للملصق الخارج الآن من جسده
 دافئ للجدار ،
 لثلاثة الماء تحت انهيار الرصاص ،
 لطالبة الثانوية تتقن حرق الاطارات
 والحب والفيزياء
 وتحفظ من ذلك التونسي الجميل :
 « اذا الشعب يوماً ... »
 وتحمل في الراحة الروح ،
 للقامة المستقيمة تمشي الى المستبد وتدرزه بالقصاص ،
 وللريشة المستقيمة في مرسوم مائل السقف ،
 للقصفر نحو الحصون العدو ،
 للضحكين من الرتب المضحكات ،
 لسور يشققه الوقت والعشب
 مالت مداميكه ، فتماسك حتى تماسك إلا قليلا
 او انهض فانهد إلا قليلا .

هنا ، من هنا
 يطلع الداهيون الى مطلع الضوء ،
 من بيننا ، يفتحون المغاليق
 « ميتهم لا يموت وغائبهم ليس يُفقد »
 يحملون صفات الزمان

حنونين ، بينهم المتهاون
والجلف والمتطامن في ثقل الظل
والظرفاء
وبينهم الانبياء الذين يقولون ما يفعلون .
يخافون حيناً وحيناً يخيفون
يبتدئون ولا ينتهون



طفلة تتلعثم بين ضيوف المساء .
حدثني يا مها
ومها لا تحدثُ حيناً وحيناً تحدثُ
ثم تمدُّ أصابعها للمضيفة ، ساهمةً
ومها تغلق الدفتر المدرسي
تشد الغطاء وتطفيء مصباحها وتنام
وفي الصف ترهقها حصّة الفيزياء
ولكنها في اندلاع الظهيرة
تمشي بطول مظاهرة
ثم تمدُّ أصابعها للرصيفر
وتعلنُ آراءها في الجنود وفي النفط والاتفاقات
تغدو مها مالها غير لهجتها
ثم تغدو الفصاحة ذاك الحجر !



وكذا يقلق الوالدين .
والدُّ يكتم الاعتزاز .

ووالدة لا تبوح بما يخلع القلب حين يغيب الولد .
 ولد وله ولع باللعب ،
 وله وله بالكتب ،
 وحين تباغته نظرة الجدد بالارتياح
 يخادعه بالكذب .
 ناضل ، أجعد الشعر ، في خده شامة
 وله شارب من زغب
 وكذب ،
 حين عادوا بجشته
 كان في صدره مخزن من رصاص الجنود
 وفي عينه نظرة من عتب



قمر على القدمس اشتهى
 بتناً اطلّ على طفولتها بأزرقه المفضض
 ثم ضاعت
 هل مضت كي تطلب الدنيا - فتطلبها المباحث ؟
 تطلب التعليم - يطلبها العريس ؟
 وتطلب الأطفال - تطلبها القديفة ؟
 ام اصابك حكمة القناص جبهتها ؟
 ام اخترعت طريق رجوعها في زورق المطاط
 فانفجرت جمالا داميا في العشب ؟
 يا قمرًا على حيفا
 اذا ابصرت عشباً أحمر الأوراق
 فاعلم يا جميل الوجه أنك تلتقينا !

قمر على عكا القديمة يشتهينا
 من أي عام كان يعرفنا صغاراً في الأزقة
 لا نطيع الأهل ، يزرعنا كبار الحي
 عن لعب البنائير التي كانت لنا كنز الطفولة
 بينما يتوجع القمر الذي ما كان يجهل من يبيع ويشترينا
 تركت لنا الدنيا منابذها الشحيحة
 والسماء هي السماء وأنت أنت ولا سواك
 وتدور
 لكننا نراك على المخافر - لست أنت ،
 على المشائق - لست أنت ،
 وقد نراك تدور في روما التي لم تلتفت لدموعنا
 ومساء باريس المخضب أو أثينا
 لست انت
 فما نسيت دم البنين ولا نسينا
 آه يا قمر البنائير الصغيرة
 منذ كم عام ونحن ندور حولك
 نشتهيك وتشتهينا !



ذهب الزمان بضوئك الرعوي
 منسكباً على ولد وبنت
 يركضان على السنايل حين يكتشفان
 نغبشة المحبة في مسامها
 ويتظران غلة موسم ، والخاتمين

ودبكة ترتد من اقدم صفى الرجال
الى النجوم

ذهب الزمان بضوئك الرعوي
منسكباً على مولود في حضن والد
تهدهدها وتطعمها حليب الثدي ،
قد خلطوا المشاهد يا عتيق
وجاءنا زمن المعاهد والمعامل
والولاد دوماً ألم
ودائناً / القذيفة
أخرجت من بطن فاطمة وليدتها
بلا ألم
مباشرة على الانقراض أردتها ممزقة
بلا ألم
فمرحى للكفاءة وانقلاب التكنولوجيا
أولبشر النفط محمولاً بذيل الطائرة



يباغطني النقيض
وقد اخاف ، وقد أصارعه طويلاً
ويظهر لي القريب
فاطمين
يمد كفاً للسلام علي
يتبعها عناقاً

ثم يتركني قتيلا !



طفلة نائمة
انهم يكملون الخطاب
طفلة نائمة
انهم يتقنون الخطاب
طفلة نائمة
انهم يكثرون مع الليل
أعينهم تتلصص من كل باب
طفلة نائمة
بعد كم ساعة يبدأون
علاقتها بارتياق المقابر كل خميس
بباقة زهر ، واسئلة
من سداجتها قد يطل الجنون ؟



مثل شيخ تعود فقد البنين
سأهم وطني ، موغل في السنين
كل زيتونة فيه تذكر زارعها
كل حنونة فيه تعرف قاطفها
والمحاريث تعرف أعلامها في الحقول .
منذ ان حسرت ماءها عن مداه البحار
وتجلت تضاريسه :

رَشَّةُ العِطْرِ فِي زَفَّةِ العَرَسِ

محرمة الراقصين

وجرنُ المضافَةِ ، نقشُ الحَصِيرَةِ

والصخرُ والنهرُ ، والتربةُ التبرُّ

والموتُ والشعرُ ، والنَّدُ والرَّغْدُ

والبدُّ والحَصْدُ ، والتينُ والزيتُ

والفتيةُ النبلُ ، والنسوةُ الفُلُ

والبائعُ النذلُ ، والسُّحْبُ المَطْلُ

والحبْسُ والذلُّ ، والسَّهْلُ والتلُّ

يُغْزَى ويَحْتَلُّ ، لكنَّه واقِفُ

واقِفُ وطني !

مثل شيخ تعود في الحرب فقد البنينُ

شامخ . . وحزين .



أضع اليد اليمنى على الخد اليمين ،

واودَّ لو أني أرُنَّ الصوتُ في الساحاتِ

لكنني أعيد يدي الى ورق القصيدة

صامتاً

وكانني الراعي وقد ضاقتْ عليه الميجانا !

البركان المعدني

عبد الكريم كاصد

الى رامبو الذي عاش في عدن

أكان الرحيلُ إلى عدن دورةً البحر ؟ (كالأشنيات تقاذفنا الموج ..) نهبط
في غرف وونغادر ، توقفنا زرقاً في الشبايك ، أغربةً تتنزّه وسط المدينة ، رائحةً في
زقاقٍ قديمٍ ، حوانيتُ تقطر بالزيت ، شمسٌ تدحرج أحجارها وهي تنزف
حمراء ، لمعةً ثوبٍ ، وناقلةً توهج في الليل يحجبها جبلٌ مظلمُ الشرفات ..

ورامبو يدور ببركانه المعدنيّ ، وقد ينطوي بين أشياءه دائراً في المساء ، وقد
لا يرى بحره مثل ساريةٍ مائلاً للرحيل .

ورامبو النهارات ممزوجةً بالظلام ، دمٌ فاترٌ ، مطرٌ يتساقط أسودَ فوق
المراكب . رامبو آرتحالٌ وحيدٌ على جملٍ ، خفقٌ أشرعةً تفتّح في زهرة .. مَنْ
رأى الأبدية في الماء ، في حبة الرمل .. ؟

رامبو النهايات برقٌ توهج عبر القصور ..

ورامبو إلى عدنٍ ساطٍ أحلامه كالشياطين ، أوقفها عند منحدرٍ لا تحرك
أعشابُه الريحُ ؛ شمسٌ جحيمةٌ لا تميل ، وليلٌ كشمسه أسود يرشح فوق
البيوت ..

أنحدر !

أنحدر !

وارتميت بهاوية .

كنت فيها السماء الجميلة والنجم ،
كنت المظل على صخرة
والمعذب في آخر الليل (منطفىء صبرك المتوهج ..)

كالضوء تنسل بين الأزقة (أبوابها نصف مفتوحة ، حين تُغلق في الليل ،
تهبط كل المنازل كالصخر ، ييلعها جبل لا يرى غيره في الظلام ..) تلوح
الصهاريج ، والسلم المتدلي إلى القاع كالبر ، تهبط النسوة العدنيات ، يفرشن
أثوابهن على الرمل ، يرفعن أصواتهن الخفيفة . والبحر يقذف أصدافه ، دن
تري يوقف البحر ؟ تشحب نظرتك القروية ، تنأى المراكب مثقلة بالشياطين ، أي
جحيم رأيت .. ؟

المراكب نهوي إلى القاع .. تفتح بركانك العدني ، وتصعد محترقا في
الغناء .

بركانك رامبو عرس للرمل .
شمس للرمل
ظل للبحر وعش للنار
بركانك رامبو ريح أسرتها الأحجار ..
وهاوية للقتل

ورامبو أفاق على حلم ، واستراح إلى زهرة لا تظل المسافر ، بيت رآه
وخاطب أشباحه فيه ، قبر توسده (يرفع الآن رامبو شعائره ..) يكسر الخطوة
الحجرية ، ينأى بلا أثر ، بين أسلحة وحروب محملة بالبغال .. صدى لا يردده
الأفق حربك رامبو ..

اسميك بحرا اسمي يدي الرمل

خالد أبو خالد

أحب القطارات ، والبحر ، مذ عبرتني اليه ،

ومن لا يحب .. يموت

أحبك كي لا أموت

وكي لا نموت احترقنا .

وكنا سينا تفاصيلنا ، وافترقنا

ووجهاً لوجه ضحكنا ، بكينا

على مدن لا ترى ، أو ترانا

ولا غادرت نفسها للوطن

وهو من حولنا يختفي ، يختفي ...

- هل تقول الجرائد شيئاً عن الطقس

- لا ...

فالجرائد مقروءة في المطابع ،

منشورة في الشوارع بيضاء ، أو مظلمة

ومشغولة باللهات الخابز والأرصفة

ومحتلة بالعساكر كالقدس ، مأخوذة بالفراغ المدن

وحاملة بانتشار السياحة ، مغرمة بالسدى ، راجفة ..

غن .. وغن ، لكي تألف الرعب ، والمذبحة .

وان كان صوتي مثل السكاكين ...

- سنعبّر ..

جئتكَ منذ العباءات ، والشعير ،
منذ اختراع السجون ، ومنذ المحاكم ، والذل ،
جئتكَ من صدل ، وسكون ، ودوام ، واحتضار
كمصفورة خائفة

- واني أجيئك من بيرق كالجنح الوحيد ..
ومنذ افترقنا حملتك في صفحة من نحاس ،
وفي صفحة من حديد .

وفي صفحة من صخور ، وفي صفحة من غدير
وفي صفحة من دخان ،
وفي صفحة من كتاب المسافة والسنديان
وفي لغة القبرة

وفي حالة من يباس ،
وفي وقع خطو على ورق الموز ، أو في « المخاضة » ، والبؤس ،
أو إصبع ، وزنار ،
وفي شاهد من رخام

وفي الصوت ، والموت ، كنا معا ، في صليل الحداد ،
ومالت بنا المركبة

الى مطر لم يصل ، أو وصلنا
- وها أنت ...

نخضر في الوقت ، والوقت من ليلتك وانتظار
من تعب عاشق واحتمل

ومن عنب حامض ، من سؤال
ومن ثلج صيف ، ومن لحظة الانفجار
هنا القدس .. تأتي الينا السهول

فندهب فيها كجرحين في جرس مثقل يعبران الجبال

الى القدس ،
 والقدس من غبش ، وحوار
 وان قلت : اني احبك ،
 قلت كلاماً أليفاً
 وقلت كلاماً سخيفاً كثرثرة في المقاهي
 ويأخذ كل طريقة
 لهذا أمزق حنجرتي مرة بيدي ، مرة بالعتابا
 وأخرى بخاطرة مرق ، أو بسيف الظلال . . .
 وثمة خوف على النيل ،
 ثمة عقم أصاب القرى والاصيل
 وثمة أوبئة فرخت في العواصم ، والماء فيها
 ومنها يهاجر سكانها ،
 وبقتات من لحمها العربي الغزاة ،
 ويأكل سجانها .
 ويملك الصوت كالصبر
 - خذني كما تأخذ الريح أشلاءها ، وابتعد ،
 وانتعد ،
 نهاجر
 أم أنت غائبة .
 غربة
 أنت بيروت يا أيها الوطن العربي المخلص
 بالقتل ، والكلمات التي خاطرت بالرجال
 إلى حالة بيز بيز
 وكنت توجست منها ، ولكنهم ضحكوا .
 وها نحن والقدس لكنني الان في البحر ،
 فارمي ذراعيك حولي ، أنت على سفر ،

وأنا موعدٌ ،

والنساء اللواتي قطعن المسافة نحوي ، رحلن ، وفي شعرهن
القصائدُ مضفورة بالغبار .

وتلك الحقول التي أزهرت بفتة ، قايضت حلمها بالقفار ،
وتغزل من ياسها أجنحة .

أسميك بحراً ، أسمى يدي الرمل ، أو جسدي .
مقفلٌ أول الحلم ، قتلٌ ، وآخره مالح .

ثم أصعدُ . .

وعرٌ ، وإن المسافة للقدس عمياء ، عمياء ،

والبحر يفلح عينيه ، يأخذني . أبحر نبضٌ يجيء ،
وينبض يضيء ،

وينبض يعدبنا بالنداء .

وأنت تشقين درباً إلى القلب ،

أنت معلقة بالخواتم ، أنت معلقة بالرجاء .

وتلقين للقدس نهراً من الخبر ، جيلاً من الدم والكبرياء
فيغدو الحصى مطراً ، يرتوي ،

والمتأني تصوير بلاداً تزود أشجانها بالعتاد .

- أود لو أبكي . .

لماذا ؟

- لأن العصفير تبكي ، وبني رغبة لا تقاوم

- خذني إلى قلعة من ضلوع ،

إلى قمة في الغمام بطائرة . . من حمام .

وخذني ، كطفلين سوف نكون ، فخذني .

- كاني سابكي . .

- كفى . .

سوف أبكي كناعورة من عيون ، فاني حزينة .

- أود لو أنني خلعت قميصي وجلدي ، وعدت صغيراً لأبكي ، وأبكي .
- ستبكي إذاً . فاجعُ ، فاجعُ يا بكاء الرجال
- لأنني ..

... ومحمية بالسناكي القصورُ ، ومهدورة في الرياح التلالُ
ومعدورة بين وأد الصبايا - العيون - وجرّ الخيالُ .
ومسكونة أنت بالياسميز وبالبرتقالُ .

أتردين .. ؟ هذا دم من حجرٍ ،

وهذا دم من ترابٍ وعشقٍ ..

دم من شجرٍ ..

دم من حريرٍ ،

دم من كلامٍ وضوءٍ ،

دم من ورقٍ

وهذا الذي تخلعين على شاطئيك عذاب وأحزمة من لُهبٍ ..

تنشر أحزانها ، وتطير إلى جبل من خيالٍ ، ودمعٍ ، وشمسٍ ، وصوتٍ ،
وعشبٍ ،

وقتلٍ من الناسِ ، والدورِ ، والميجانا ، والصورِ .

ويقترّب البحر ..

تبتعد القدس عنا كسنبلة أحرقوا حقلها ،

فتفتش عن شهقة من رصاصٍ ، وأجوبة من غضبٍ

ونحن نحاصرُ بينَ اليبابِ وبينَ التعبِ ..

- تحدثُ قليلاً

- تحدثُ ، ماذا تقولين أنت .. ؟

- سأهمس أني بدونك كنت وحيدة

واني أحب النيبذ ، وهذا المكان ، وأرغب لو ..

وأود لو أنني أقبلك الان ، لكن .

.. وإن الذي أذفا القلب ذات مساء شديد البرودة كان قصيده .

- وماذا . . ؟

. واني سرت طعاماً ، وشيئا من الحب يوماً ،
وملعقة من خشب .

وأني أخاف من الجوع ، والحقد ، أني أخاف اللصوص ، وأخشى أبي
وأضيق بكل الليالي الطويلة ، والزيف ، والموعظة
واني أهدق في البحر من زمن التوق ،
أنني أغني ، وأدعوك ،

أن بلادي مضيعة بين ظل الغزاة وظل الندامة ،
والشك بالامس ، واليوم ، والغد . .

أنني مبعثرة بين نافذتي والمرايا
وأني تجاوزت عمري جيلين ،

أهرب من عاشقٍ ويدين ،
وأني أعيش حزينه . .

وأن العيون التي في يدي تغادرني مرتين فأبكي
وأخشى المومم الصغيرة .

- وأخشى أنا أن أموت قبيل الوصول الى القدس .
لا

- انني في الطريق اليها ، ولكنني خائف من بلاد سأدفن فيها - غريبة .
وأخشى عليك الهواء الملوث ، أخشى عليك المدينة
وأخشى على طفلنا أن يموت من الحب ، أو من شقاء الطفولة
وفي البحر أروقة من ندى .

وللبحر بوابة في الجحيم ،

وفي البحر أشرعة أغرقت في النوى والردى

وللقدس أزمنة لم تجم . . صوته والصدى

وها نحن ، والحلم يكبر ألفاً من السنوات ،

الليالي تضيف اليه ، تركبه ، وهو يكبر في البحر والقدس ، يتسع الان

للحب ، والشوق ، يبقى صبياً ..
 يغازل كتفيك ، يركض من وجع ، ويجوم حول الفراشات ..
 تأتي اليه النوارس حاملة أنجباً ودماً طرقاتاً ومباني
 وحاملة كتباً وليالي ،
 وحاملة قلباً ودفاتر كالغيم ناصعة ، ثم يحطر من ماسة كالمدى
 وأهبط للقلب من فرح :
 نلتقي ..
 وإن شئت هذا ذراعي قلب
 - أقول لك الصلح بي رعدة
 - كنت في قمقم ،
 كنت في طائر ألبسوا ريشه قفصاً ، حنطوا صوته ،
 ثم غنى لسجانه ذات يوم ، ونام على صوته .. فاختفى .
 - ثم ماذا ؟
 - تحسس أوتاره ، وانفجر .
 - سأدعوك للرقص هذا المساء
 - قبلت ،
 فكل البكاء غناءً ، وكل الغناء بكاءً
 هو البحر يأتي ، إذاً ، حين نخرج للقدس .. تدخل فينا
 وتعدو ..
 فلا شيء يوقفها . أو يرد لها وجهها
 فتواصل أوجاعها الاسئلة .
 هنا القدس ما بين قوسين ،
 رمانة في اليدين ، وناقلة في الحصار ..
 تراوح بين الحجارة ، والنار ان وقعت موتها .. أشرقت ..
 وهي تشهد وجه الدمار
 وتزدرد المدن العربية خبزاً يُغمس بالمهزلة ..

ومن زعفرانٍ ونايرٍ طريقُ حبيبي

ووجهُ حبيبي

وكفُ حبيبي

وصمتُ حبيبي

وصوتُ حبيبي

وشعرُ حبيبي

وثغرُ حبيبي

ولونُ حبيبي

وقامته والرداء

ومثواه في ملصقٍ وبكاء

مثواه في كأسٍ خمرٍ وماء

ومأتمه فرحٍ في الهواء

وفي الصلر والزند للقدس صبرة .

أسميكَ ،

ماذا تسمين هذا الصباح ؟ وهذا الوطنُ . . ؟

وهذا الذي بيننا والسماء ؟

وماذا نسمي الشبابيك ؟ والورْد ؟

والليل ؟ والقمر العربي الخزين ؟

المدى بين ضوئين ؟

صوتين ؟

هذا النخيل المسائي ؟ والبحر ؟ والكلمات التي لم تقل ؟

والهديل الجميل . . ؟

وماذا نسمي الينابيع ؟ والانهر ؟ الجسر بين السنين ؟ وبين المحال ؟

وماذا نسمي مدار الصحارى ؟

ورفَ الجُبارى ؟

الشعاعُ الظليل ؟

وماذا نسمي الصواعق بعد انفجاراتها ؟
والحريقي . . ؟
وماذا نسمي زماناً يجيء ويرحل في ذاته ؟
أو يقيم ؟
ويبني له منزلاً في العقيق ؟
وماذا نسمي اختناق المناديل في البحر ؟
والبحرُ والقدسُ وجهان يستغرقان الرحيل
هو البحر مرّ ، ومن نبأ كالطيور
ومن رحلة فاجأته ، ومن سفر في العويل .
هنا القدس . . ليست هنا . . ويرد الرماد . .
- موزعة بين نيل النجوم وموت الشتاء . .
معذبة بين بين .
معذبة بين بين .
معذبة بين بين . . .

دمشق ١٩ / ٣ / ١٩٨١

شعر

اخاف عليك

لميعة عباس عمارة

تظنُّ تَفَاوُسَ عَنكَ الَّذِينَ التَّقُوا ؟
 بل تقايض في دمك التاجرانُ
 لأن دماءك أرخصُ
 مثل عطورٍ مهربة
 ولأن دماءك دائمة الجريان .
 أبذلُ عينيك ؟
 كيف ؟
 وهل كان محضَ عناقٍ تلاقي ذراعيك حوي ،
 ورعشةً روحي ؟
 وحين تمرُّ المزيمةُ في جسدي
 ويتيهُ على وجهك العنقوان .
 أحسُّ كأنِّي خلقتُ من الطهر ثانيةً
 واغتسلتُ بماء الجنان .
 وهذا الحريرُ المبطنُ بالمسكِ تحتك
 ينتفضُ الورْدُ فيه
 كأنَّ حوانيت بابل رشت عليه طلاسما
 قدر ما تشتهيهِ
 أميرُ يدي فوق ساقيك . . . صدقاً
 فكم مرةً جنحت رغبتي ان أميرُ يدي فوق ساقيك . . .

تسلم لي ...
ولو عدت لي مرة دون ساقين
هل سأحبك أكثر؟
أخاف عليك
أموت عليك
وأحتاج
اشتاق دوماً اليك
وما يبدي
او يديك
أحدق فيك
وأعلم قد لا أراك ...
تغمري غيمة الحزن
لكن صوتك يبعدها ...
ويعاودني الخوف حين أكون بعيد
لأنني أرى كل أرض تسير عليها محطة قتل جديدة
والفكاك : مبتسماً ، عاشقاً ، لا تبالي ...
فيسقط خوفي ، كما يسقط الزهر من شجر البرتقال .
أموت عليك
وأحنو عليك
كأنني التقطتك للتو من نهر دجلة في المهدي طفلاً غريباً ،
وحباً أخيراً ،
فما كل يوم تمجود السماء
بأطفالها الانبياء
أموت عليك ،
واغدو انا طفلة في يديك .

شعر

كانت تتجول في المرات

فواز عيد

أبريق من زيت الزيتون

يصب الفجر على الأفاق

أزرق ،

أخضر .

كانت ترتاح بثوب الليل على العتبة

تعطيه المعطف ،

آخر ما في ليلة حب مرتقبه

فتأملها . .

تغدو وتروح مبلة

بشتاء ولي منذ زمن .

فدنا منها . .

كانت بستاناً بين يديه ،

وفاكهة من فيء من شجن ، ونعاس .

حين اختلطاً - وجهاً وملامح -

فانتبهت بدمشق الريح الغربية

واكتظت في الفجر الساحات

ببقايا ورد الليل به يمضي العشاقُ العشاق .
 ودمشق ثمرٌ بذاكرة الفجرِ المصبوب على الأفاق .
 كانت لدمشق مساءات أولى
 وتسلقُ دالية رعناء ،
 وأقواس ، ورواق .
 وشفاء صغرى ضاحكة

تتموج نهراً ،
 خاصرةً بيضاء .. تهمُّ بها أغصانُ
 ونوافذُ عليا ساهرة للنهر ،
 أو الخطوة تأتي بتلفُّتِ أشباح ورفاق .



كانت تتجول في المرقاة
 كضاحية جلدلى ،
 وفتاة في العشرين .
 وجدَّ صيفيُّ كان لها
 وشفاء تكتنز الصيفَ الريفيَّ الغضُّ إلى « كانون »
 وحديقة ليل مختصر - عيناها إن مرّت
 طيراً سفر . .
 مرّاً بالفجر على الشيطان .
 وثمرَ بشرفتها صبحاً ، وثمرَ ضحى . .
 تفاحتها لم تسقط بعدُ إلى أحلر
 بنتُ السلطان .

وهرمنا بمرور الايام ،
 مرور قصائدنا الاولى
 بتنهدنا تحت الشرفه
 وزمان الحرب أتى .. وزمان مرور أكاليل الزنبق

في الصبح ثمر ،
 تمر ضحى
 فتطل دمشق من الشرفات ،
 أميرة حزين
 من خزف مكسور .

وتمر ثوابيت الاسفنج ،
 تمر أكاليل الزنبق

- هذا من كانت خطوئته تأتي في الليل معاتبه ..

تثريث .. يأخذها الميدان

- هذا من كان يناولني أوراق قصائدنا الاولى .

- هذا من كان شبيه أخي

- هذا من كان حبيب الفجر على العتبة .

الصمت/هو

وليد خازندار

١ - الصمت

في مكانها زهرة الصبار ،
 في إنائها
 كعبادتها
 دون ماء .
 في مكانه الكرسي ،
 رمادياً
 في الزاوية ،
 عليه منفضة السجائر
 والسجائر المطفأة .
 الملاءات لم تزل في مكانها
 مشوشة
 هادئة
 والبابُ المواربُ ، الذي طالما تهامسنا خلفه ،
 لما يزل موارباً .
 يا الهي ..

لَكُمْ تَغْيِرُ كُلُّ شَيْءٍ
لَكُمْ تَغْيِرُ كُلُّ شَيْءٍ .

٢ - هو

دوئما نبوءة أو معجزة
دوئما توقع من أحد ،
بل وسط دهشة الجميع ،
جميع من ساوموه في الغرفة المضاعة :
زحف على يديه ،
وعلى قدميه ،
بطيئاً
باتجاه الشرفة المعتمدة .
وهناك ،
وحيداً ،
استرسل في عواء طويل .

الواقعية أم الواقع ؟

فيميل دراج

تحديد المفاهيم الأدبية ليست مهمة سهلة ، وتتراكم الصعوبة عندما يكون المفهوم ملتبساً في ولادته ، ومثقلاً بركام التأويلات ، التي تعزز الالتباس . والواقعية هي أحد المفاهيم التي لازمها التباس الولادة ، وضباب التأويل . وعندما يقيم المفهوم ، ويعوزه الوضوح ، يسلك السؤال الباحث عن الوضوح سبيله الصحيح أو « الموهوم » ، فيعود الى التاريخ ، ويفتش في سطور النظرية ، ويقارن بين التاريخ والنظرية ، إلى أن يعثر على الاجابة أو شبه الاجابة ، فيعود الى السؤال ويصوغه من جديد . وفي قول التاريخ تصبح الواقعية مقولة تاريخية ، ومنهجاً ذا أصول ؛ لم تخلق من الوهم ، وإن كان الوهم قد أساء تأويلها أحياناً . وإذا جانبنا الوهم وساطتنا النظرية عن حقيقة الواقعية ، عثرنا على جواب ، يعيد ، في نقصه أو كماله ، الحقائق الى نصائبها : الواقعية تصور مادي للعالم ، يقبل بمادية الواقع ويرفض « الحقائق المتعالية » ، يتعامل مع ما هو تاريخي ويترك اليومي العارض ، يشير إلى « الانسان » وإن كان لا يعتبره جذراً ، يأخذ باللغة اليومية المتطورة ويتعد عن اللغة الميتة ، ويبنى العالم في اشكال متعددة الابعاد ، تحتضن المباشر واللامباشر ، الواقعي والمتخيل ، الواضح والرمزي ، لكنه ، في أبعاده ، يعتبر الواقع المادي هو مرجعه الاول . فالواقعية نظرية وتاريخ ، او نظرية تكونت في التاريخ ، تشير الى عصر التنوير كبدية ، وإلى القرن التاسع عشر كذروة للمسار . مع ذلك ، فإن هذا التحديد لا يستنفذ الاسئلة ، وإن كان يحدد جهات الاجابة : يقول مفهوم التمرجل التاريخي ان فترات الواقعية « الصافية » لا وجود لها ، فكل فترة تجمع في حدودها أكثر من نهج ، وأكثر من مدرسة ، وإن كان أحدها مسيطراً وطاغياً . ويقول تايخ الأدب ان الاعمال الواقعية « الصافية » لا وجود لها أيضاً ، فكل عمل يظل ملوثاً في نقائه ، كما يقول هذا التاريخ ان المنهج يظل اضيق من الاعمال التي تنتمي اليه ، او تصنف فيه ، فكل « كاتب » يحتفظ بـ « فرديته » ، وخصائصه ، حتى عندما يقبل قانعاً بمنهج معين . لهذا يمايز « البعض » بين الواقعية كمنهج وكتصور للعالم ، وبين الاعمال الأدبية – الفنية « الواقعية » وفي تمايزه يقول إن الممارسة تفيض أبداً على ضفافها النظرية .

وفي هذه الدراسة ، لا نسعى الى « إعادة الأمور الى نصابها » ، بل نحاول ، وفي حدود معينة ومتواضعة ، إلقاء الضوء على تاريخ الواقعية ، والتعريف ببعض أصولها ورموزها ، أصول بعيدة ، ورموز غائبة وحاضرة ، لا تزال تحرضنا على السؤال والمساءلة ، والتحريض على السؤال هو برهان كاف على حضور الفكر وحركته .

الواقعية والتاريخ :

إذا كان سؤال الواقعية يبدو ، في الظاهر ، طليقا الى حدود التسبب ، فان التحديد النظري يقضي بفعل السؤال ، ويسجبه الى الشرط التاريخي ، الذي سمح باطلاقه كسؤال ، وقضى بممارسته كاجابة . ومهما تشجر السؤال ، فان اجابته تظل قائمة في زمن تراجع المسلمات اللاهوتية ، وتقدم الواقع كممارسة معاشة تبحث في سببيتها ، أي في الزمن الذي سمي بعصر النهضة . وقد يقول البعض ان الواقعية في « تسيبها » قيمة قدم الواقع المعاش ، وان واقعية الأدب لا تذكر إلا وينكر معها هوميروس ، وشكسبير ، وبالثاني فان صراع النزوعات الواقعية ، واللاواقعية ، في الأدب ، تساق في مساره صراع المادية والمثالية الموغل في قدمه . لكن هذا القول لا يساوي شيئا ، لأن هوميروس لم « يصنف » في « تيار الواقعية » الا بعد ظهورها ، ولأن كل منهج فكري لا يرتقي الى مقامه المعترف به الا في زمن تاريخي يفرضه كمنهج ، أي ان المنهج من حيث هو شكل تعامل معين مع الواقع ، يخضع أولا الى شكل محدد من التغيرات الاجتماعية . وإذا اعتبرنا الواقعية منهجا ، فان هذا الاعتراف لا يستقيم الا باعتراف آخر يتعامل مع التاريخ أولا ، فكأن الاعتراف بالتاريخ هو الشرط الذي لا غنى عنه من أجل الاعتراف بالأشكال الفكرية التي تولد فيه ، وتموت أيضا .

إن الاقتراب من الواقعية ، في حقل الأدب ، يشترط الاقتراب من الحقل العام للواقعية ، إذ أنها لم تجد تعبيرها في الأدب إلا بعد أن عبرت حقولا اجتماعية أخرى ، أو لنقل إن وصول الواقعية إلى الأدب كان إشارة موازية ، أو لاحقة ، لدخولها الى ممارسات اجتماعية أخرى . ومهما كانت أشكال الوصول والممارسة ، فان الواقعية تظل مقرونة ، بشكل عام ، بالثورة البرجوازية في مسارها الذي لم يكن ملكيا ابدا ، والذي بدأ بحلم « تسيد الانسان » ، ثم اخطأ جهة القصد ، وتراجع الى قيود الحسابات الباردة . وعندما نضع الواقعية في إطارها الزمني ، فإننا نرى فيها حصيلة لتراكم تاريخي من « التجربة والمعرفة » ، أو نرى فيها مستوى معرفيا مشروطا بشكل معين من العلاقات الاجتماعية ، تبدأ بالدولة ، أو الدولة - الأمة ، وتنتهي ، أو لا تنتهي ، بالمجتمع وبالفرد ، أو بتصور المجتمع والفرد . ولنا أن نقول ، هنا ، إن المناهج ، أو « المدارس الفكرية » ، لا تولد نقية ، ولا تتبثق بمعزل عما سبقها ، إذ أنها تبدأ بالحركة في زمن سابق عن زمانها الرسمي ، وحتى في زمانها التالي ، تظل مشوبة ، و « مختلطة » ، رغم « صفائها » في المنظور النظري المعادل لها . يقول « سيني فنكلشتين » : « إن فن العصور الوسطى الأوروبية هو أساسا فن كنسي أو ديني . ولكن حتى في هذا الفن بثر الحبوب التي

ستزدهر في الفن الواقعي. والقومي العظيم في عصر النهضة»^(١) ، أما زمن الازدهار ، أو «الازدهار» فجاء في زمن تشكل المجتمعات ، وتحول الفن الى علاقة اجتماعية ، « إذ أن أعظم فترات الفن ازدهارا هي تلك الفترات التي تأتي عندما يتمكن الفن من أن يقوم بدور رئيسي في الحياة الاجتماعية ، ويصبح حلبة للمناقشة العامة حول الافكار والآراء في الحياة القديمة منها والجديدة»^(٢) ، لكن تحول الفن الى « حلبة » للمناقشة والمساواة يفصح عن تكسر الاجابات المحفوظة ، وعن تحرر العقل الطليق الرامي الى تحقيق ذاته ، وعن تراجع التعاليم التي تسكت اسئلة الواقع المعاش باجابات غيبية ، لا تعترف بالواقع اصلا ، لذلك فان « الواقعية التي ظهرت في فن القرن الخامس عشر ، وهي تدرس الحياة في أبعادها الخاصة ، كانت تسير في موازاة مع نهضة العلم . فهذه الفترة التي كانت فترة نهضة الصناعة والتجارة والاستكشاف كانت أيضا فترة اكتشاف علمي»^(٣) .

مثل « الاكتشاف العلمي » تحريراً للعقل ، وإعادة اعتبار له ، لكن ثنائية العقل/العلم مست صورة المجتمع ، والانسان الذي يعيش فيه ، مثلما مست صورة الطبيعة ، والعقل الذي يحاول أن يفك رموزها ، أي أن سعود العقل ، في كشافه العلمية ، جاء محايثاً لنزوع عقلنة علاقات المجتمع في شرطها الجديد . ومجتمع « العقل » يقبل بالشعب ، وبالاتسان وبالحرية . لهذا قلنا إن وصول الواقعية الى الالب سايز وصولها الى السياسة ، والاقتصاد ، وكل المواطن الاخرى: « فمن الناحية الواقعية نجد أن الحركة المتقدمة العظيمة لفن عصر النهضة ، في إيطاليا ، قد نشأت من دورها الشعبي والاجتماعي » ، حيث مثلت « اناساً حقيقيين تكتنفهم الحياة العضوية ، ومع ذلك فهم أكثر عظمة من الحياة»^(٤) . ومن دون أن ندخل في التفاصيل نقول ، إن الواقعية هي منهج يحتكم الى العقل في علاقات اجتماعية تنزع الى العقلانية ، وتقبل بالتجريب والخطأ ، وتتوسل الاجابة من التجربة ، وتطبق المنهج على الشؤون العلمية ، وتسعى الى « كشف المستور وعرضه بصراحة قاسية»^(٥) ، وتبتغي من الكشف والعرض المنفعة المباشرة ، بعد أن تضع بين قوسين كل « الكآبة اللاهوتية » ، وكل « مبادئ الاخلاص والصدق في الاخلاق المسيحية » .

نهضت الواقعية ، واكتسبت ملامحها ، إذن ، في شرط تاريخي يسمح باقتراب الفكر من الواقع ، وبمساطلته ، سعياً وراء إجابات غائبة ، وإطلاق العقل وراء المجهول يعني اطلاقه في فضاء غائب القيود ، وعامر بالحرية ، وفي هذا الفضاء بدأت واقعية الالب والفن ، ونقول بدأت لأنها لم تعرف شكلاً واحداً ، وانما عاشت اشكالا مختلفة موافقة ، بشكل أو بآخر ، تقلبات « الأزمن الجديد » ، بدءاً من أحلام عصر التنوير الذهبية ، وانتهاء بسعير الراسمالية . ومهما كانت تقلبات الزمن ، وتعددية الاشكال ، تظل الحرية ، في النظر والممارسة ، هي المرجع الاساسي الذي سمح بظهور الواقعية في مصائر المتعددة ، إذ أن الفن ، كما الالب ، يستدعي الحرية أولاً من أجل تكونه وتحقيق تحولاته وانتاج اثره . ولقد استطاع عصر النهضة ان يمنح الفن حريته ، وأن يرفع « قبضة اللاهوت عن الفن كلية » ، وأن يكسر « القيود العقلية للتصوير اللاهوتي » ، وبذلك وصل الفن الى موطن جديد ، بعد أن كان خادماً للاهوت ، وأداة طيعة « تعيد تفسير العقيدة الدينية » .

إن تحقق الفن في الحرية هو أثر لانتقاله من مدار الثوابت الخالدة الى ارض الواقع المتجددة، ولانزياحه من عالم الاطيف والمثل الى عالم الشخص والجزيئي ، فكان عصر النهضة يقول لنا : إن حياة الفن هي في ارتباطه بحركة الحياة ، وفي دخوله الى واسع العلاقات الاجتماعية ، حيث « يخسر » قداسته الأولى ، و « يريح » معناه الحقيقي ، أي يدور في التاريخ كعلاقة اجتماعية ، ويمارس تاريخه الخاص ، فتجد « الكلمة معنى وجودها » ، وتقترن الصورة الفنية بعقل يسعى الى تجسيدها ، ويتحرر الفنان من رموز تصبو الى الغيب .

ولقد نتج عن انتقال الفن من عالم المثل إلى عالم الواقع تغير جذري في علاقاته الجمالية ، وفي « دلالاته الاخلاقية » ، إذ أن هذا الانتقال كان يعني ، أيضاً ، نزول الفن من الصور العالية الى الشوارع الشعبية ، مترجماً بذلك اللحظة الديمقراطية للآلب والفن ، ومشخصاً ، ايضاً ؛ دورهما في رسم الواقع ، والتدخل في علاقاته .

وكما نرى ، فإن رصد الواقعية يقصح بالثناء عليها ، وينطق باطراء الزمان الذي وافقها ، مع ذلك ، فإن صعود الواقعية لم يبتعد عن صعود مجتمعهما البرجوازي المتناقض ، فحملت تناقضه ، وسارت على مسافة منه ، حيث اخذت اشكالها الخاصة بها ، فنظر بعضها إلى تراجع الواقع الجديد ، وأدرك المسافة بين الواقع الموجود والواقع المنشود فارتد الى الرومانسية . واكتفى بعض آخر بوصف ظواهر الامور ، فذهب في النزعة الطبيعية ، وبقي شكل ثالث يرصد الواقع في علاقاته الداخلية ، متابعاً ومعقفاً دلالة الواقعية ، وخالفاً في متابعته اشكالا فنية « نقص » سببية العلاقات الاجتماعية . إن رصد زمن الواقعية لا يهدف الى تحديد لحظة ميلادها ، بقدر ما يهدف الى اظهار لحظة صعودها ، إذ انها لم تولد نقية ، ولم تتطور نقية ايضاً ، بل كانت في صعودها ، وتطورها ، خاضعة للشروط الاجتماعية . ومهما يكن من أمر ، فقد شكل صعود الواقعية في الأدب مرحلة جديدة في تاريخ الأدب وفي إنتاجه واستقباله واستهلاكه . وإذا كان لنا أن نتلمس مصادر هذه الجودة فإننا نقول : يكمن جديد الواقعية في انتقال الممارسة الفنية من وضعها الفردي الى وضع اجتماعي جديد ، يجعل منها ممارسة اجتماعية تقوم في التاريخ ، وتنتج المعرفة ، وتدعو الى عقل حر ، طليق ، يقرأ في « ضرورة الفن » ضرورة تحويل العلاقات الاجتماعية الى وضع جديد لا يقول بمفهوم الضرورة .

الواقعية وديمقراطية الأدب : الديمقراطيون الروس :

إذا كان عصر التنوير قد انتقل في أوربا الثورة الصناعية من مدار الكمون الى مدار التحقق ، فإن هذا العصر لم يظفر لنفسه . بمكان في « روسيا المقدسة » ، الا في زمن لاحق ، أو لنقل أن ركام اليؤس ، والاستبداد القيصري ، وهيمنة العلاقات الاقطاعية وترامي الايديولوجيا الفلاحية ، كل ذلك ، جعل مسار التنوير بطيئاً ومتعثراً ، وحكم بالتالي ، زمن هذا المسار وأشكال سبله . وفي عتار روسيا « الارواح الميتة » كان على الفكر التنويري ان يعثر على أشكال تجلياته الموائمة ، وأن يلتقي بالحقل الذي يقبل به ، ويمتحنه سبل بقائه ، وامتداده . وكما يحدث

في كل زمان مستبد ، فان فكر التحرر والتنوير ركن الى حقل الأدب ، وتحصن وراء قلاعه « المتواضعة » ، واتخذ من صفحات « الشعر والنثر » قاعدة للكشف ، والتحريض ، والاثارة . وقد امتدت القاعدة ، وعلا صوت « النثر والشعر » حتى أصبح الحقل الأدبي صوت زمانه الاصيل ، وملأ كل فكر يدافع عن الحرية ، ويشر باستعادة « جوهر » الانسان المفقود .

إذا كان « النثر والشعر » قد جعلنا من تحرر الانسان عمادا للكلمة ، فان النقد الذي واكب « الإبداع الأدبي » ، وحد له الإشارة والصوى ، جعل من نظريته النقدية أداة « جمالية » تقارب « الأدب » ، ووسيلة معرفية تقارب المجتمع ، ونهجاً تنويرياً يفضي الى السياسة . فكان النقد ، في زمن الاستبداد ، يغيب السياسة في الأدب ، وربما تشدد به الحماسة فيعكس العلاقات ، ويغيب الأدب في السياسة . وفي الحالتين ، فان هذا النقد ، القائم في زمن مقهور ، لا يضل الطريق ، لأنه يمسك بما هو جوهري ، ويدرك ان تحقق العمل الأدبي ، يقوم في ارتباطه بالتاريخ ، وفي قدرته على الفعل في العلاقات الاجتماعية الأخرى . وإذا كان الفكر « الصحيح » مرآة لزمانه ، فان النقد الديمقراطي الروسي لم يصبح تلك « المرآة » إلا بسبب ارتباطه بزمانه ، وسريانه في نزوع ذلك الزمان ، وفي هذا النزوع كان يقرن بين الكلمة وأثرها الاجتماعي ، ويكافل بين الأدب والسياسة ، ويقارب بين الكاتب والقارئ ، وبذلك كان النقد الديمقراطي الروسي يتابع رسالة عصر التنوير ، بعد أن « غفت » في أوروبا ، ويواصل المسار من أجل الوصول الى زمن « الانسان الكلي » .

عاش عصر التنوير زمانه الأوروبي – الكلاسيكي ، في حقل الفلسفة ، بشكل أساسي ، أما في روسيا القيصرية المثقلة بالقيود ، فان هذا الفكر انزاح من حقل الفلسفة الى حقل الأدب ، بعد ان جعل من الأدب مستوى قائماً بلا انفصام في المستويات الاجتماعية الأخرى ، وبعد أن جعل من الأدب/النقد مداراً مؤاتياً للتعبير عن القيم التنويرية ، وممارستها . وهذا التعبير وتلك الممارسة ، حملا في حقل الأدب اسم : الواقعية . والاقتراب من « الاسم » في تاريخه يضيء دلالاته ، ويعيد الى الأذهان ، وبالحاح ، سؤال ديمقراطية الأدب ، وأسئلة وظيفته الاجتماعية .

تنطق النظرية النقدية لدى الديمقراطيين الروس بحقيقة أولى ، تقول : إن الأدب مستوى اجتماعي في مستويات اجتماعية أخرى ، وأن المستوى الاجتماعي لا ينهض الا في زمانه ، وفي نهوضه او كبوته ، فان المستوى الأدبي لا يترجم الا حقائق زمانه ، ويظل هذا القول صحيحاً حتى وان غابت بعض ملامح الزمان في تلثم الترجمة . وبسبب هذه الحقيقة ، الكاملة او الناقصة ، حملت النظرية النقدية لدى الديمقراطيين الروس كل سمات فلسفة التنوير ، وكل ملامح الفلسفة الانسانية ، وكل إشارات النزعة العقلانية التي كانت تمهد لمسرح تاريخي جديد لا تحنكره « العناية الإلهية » بل يورفيه الفعل الانساني طليقاً . وعلى هذا المسرح العقلاني أطلقت « الواقعية في الأدب والفن » جملة مقولاتها في نسق معقد ينكر « صفاء الأدب » ويقرب – « لنبوية الإبداع » : الأدب والحياة ، الأدب والمجتمع ، الأدب والواقع ، الأدب والانسان ، الذاتي والموضوعي ، الأدب والمعرفة ، الأدب والتاريخ ..

إذا اقتربنا من الثنائيات السابقة ، نجد انها لا تقبل بعلاقة الأدب الا مضافة الى علاقة

الفني ، والتي تعني ، ببساطة ، ضرورة العمل من أجل انتاج صورة صائقة للحياة . ولقد كان الديمقراطيون الروس ، يعتقدون ، - وهنا نستعير قول جورج لوكاتش : - « ان الحياة نفسها ، اذا ما صورت بعمق ، وعبر عنها باخلاص من خلال الالاب ، هي اكثر الوسائل فاعلية في إلقاء الضوء على مشكلات الحياة الاجتماعية ، فضلا عن انها سلاح ممتاز في عملية الاعداد الايديولوجي للثورة الديمقراطية ، التي كانوا يأملون فيها ، ويتوقون اليها » (٨) .

إن اقتراب الديمقراطيين الروس من مقولة الاتعكاس المادي ، ومناداتهم بالتغيير الاجتماعي ، وتركيزهم على وظيفة الالاب أدبي ، بهم الى التركيز على البعد المعرفي في العملية الادبية ، على اعتبار ان هذا البعد هو الكاشف الحقيقي لطبيعة المجتمع . يقول بيلينسكي : « المعبري لا يسبق زمنه أبدا ، غير أنه يحس دائما مضمونا لا يكون ظاهرا للجميع » (٩) ، وهذا الحس المعرفي ، الذي تنتجه عملية الكتابة ، هو ما يجعل من الالاب أداة كشف وتنوير ، ويجعله يقيم صلة قرابة مع العلم بالمعنى الحقيقي للكلمة : « العلم والفن يقومان بتنقية ذهب الواقع ، بعد أن يعيدا صهره في شكل أنيق ، ويعد ان يعطيانه شكلا لائقا بأجزاء متناسقة تقع في متناول نظرتنا من جميع الجهات » (١٠) .

الحديث عن المعرفة الادبية هو الحديث عن وظيفة الالاب ، وعن الفعل الذي تنتجه هذه الوظيفة . وفي هذا الإطار يتكشف مفهوم « الثقافة الجديدة » عند نوبولويوف ، التي تبدأ بجديد الثقافة كي تفضي الى كل اجتماعي جديد ، وكأن جديد الثقافة لا يظفر بمعناه الا عندما يحدد دور الثقافة في دورة التحويل الاجتماعي . وهنا تبرز ، من جديد ، دلالة الواقعية في تاريخها ، ويستجلي مشروعها الطامح الى الفعل في التاريخ ، والى « إعادة صياغة العلاقات الاجتماعية » ، وهي تعلن ، بذلك ، ان تغيير دلالة الالاب هو مدخل لتغيير وظيفته الاجتماعية ، التي ينبغي انتقالها من مستوى التأمل الصامت الى مستوى الفعل والممارسة ، وفي هذا الانتقال يعثر الالاب على أشكاله الجديدة ، ويدخل في فضاء رحب يمنحه كل إمكانيات الحركة والتجديد : « ومن أجل العمل على « تحسين المجتمع » يتعين على الالاب ان يتمكن من معالجته لموضوعات ذات طابع اجتماعي . وبهذه الصورة عينها يتطور الالاب ، ويغني مضامينه » .

انجلس : الواقعية والادب الطبقي :

نهضت واقعية الديمقراطيين الروس في المخاض الروسي ، فقاربت الالاب في تميزه ، وتعاملت معه بمواد فكرية تنوس بين الديالكتيك الهيجلي ومادية فيوريخ ، فجاءت واقعية تحمل حدودها التاريخية والنظرية ، اما الواقعية التي دعا اليها انجلس فجاءت في سياق تاريخي مختلف ، سياق أكثر وضوحا وتبلورا وتجذرا ؛ وضوحه في هدفه السياسي المعلن ، وتبلوره في تمايز القوى الاجتماعية المتصارعة ، وجنوره في « ماضي الثورة » ، الذي نقسل التاريخ الى لوحة أخرى ، وكي « تكتمل » ملامح الصورة علينا ان نشير الى زمان انجلس ، والى شكل مقارنته للواقعية . فزمان « رفيق ماركس » هو زمان صعود الطبقة العاملة ، وزمان اندحارها بعد

عام ١٨٤٨ ، وشكل مقارنته مرهون بعساره النظري الجديد ، الذي بدأ بـ « نقد الأدب » ثم انتهى في حقل الفلسفة والاقتصاد ، بعد أن جعل من « السياسة » نهاية البحث ويدايتة الأولى ، فجاءت مقارنته للواقعية سياسية بالدرجة الأولى ، أو سياسية تحمل في هوامشها مؤشرات نظرية تحتاج الى تحويل . وقبل أن نشير الى هذه الهوامش ، وبشكل سريع ، علينا أن نقول : أن انجلس لا يبني نظرية للواقعية بل يترك شذرات نظرية ، أكثرها حضوراً هو مفهوم « النموذج » أو « النمط » ، الذي استعاده لوكاش في زمن لاحق ، وأعطاه قوامه النظري .

يحدد انجلس واقعية العمل الأدبي في اثره السياسي ، وفي دوره التنويري ، الذي يبذل ضياع الوعي ، ويترك « البروليتاري » صاحباً أمام يؤسه العاري . فمعنى الأدب هو دوره الخاص في شامل الثورة الاجتماعية ، خصوصية تصون الأدب ، وتربطه بمهام الثورة ، وتحكم دوره كأداة تحريرية – وظيفية . وفي هذا التحديد يظل انجلس مخلصاً للحظة السياسية ، وأميناً لمفهوم « المعرفة » لديه ، إذ أن المعرفة هي البحث عن إجابات لأسئلة الحاضر ، وسؤال الحاضر هو تحرير البروليتاريا التي ترزح تحت عبء الاستغلال الرأسمالي : « إن الصناعة العصرية الكبيرة هي ، بالتحديد ، التي جعلت من العامل المقيد الى الأرض بروليتارياً خارجاً عن القانون لا يملك شيئاً على الإطلاق ، حراً ومتحرراً من كل قيود التقاليد . هذه الثورة الاقتصادية هي ، بالتحديد ، التي خلقت الشروط التي تمكن من الاطاحة باستغلال الطبقة العاملة في شكله الأخير ، في ظل النظام الرأسمالي (١١) . إذا كان الامر كذلك ، فإن دور الأدب هو المساهمة في تحرير الطبقة « التي في تحريرها تحرر البشرية جمعاء » ، وهذا الأدب « المطلوب » ، والممكن تاريخياً ، لا يساهم في « التحرير » إلا اذا كان واقعياً .

مع ذلك ، فإن انجلس الممارس لحزبية الكتابة ، والداعي الى « ادب ملتزم » ، لا يطالب بواقعية « عامة » . فهو يأخذ بالواقعية بعد أن يخضعها لطموحات الطبقة العاملة ، أي انه يطالب بأنب قادر على التعبير عن واقع ونزوع الطبقة العاملة : « إن المقاومة الثورية التي تواجه بها الطبقة العاملة القوى المضطهدة لها ، ومحاولاتها المتوترة ، الواعية ، او شبه الواعية ، لانتزاع حقوقها الانسانية ، هي ملك للتاريخ ، ولها الحق بأن تطالب بمكان لها في ميدان الواقعية » (١٢) . إذا قرأنا قول انجلس هذا نجد انه يستعيد سمات الواقعية « الأولى » ولكن في شروط الطبقة العاملة ، لذلك تعود لديه وظيفة الأدب تحت اسم « الرواية الهائفة » ، وفي هذه الرواية « يعود التحريض بعد أن يتعرف على الواقع ، ويعد أن يمسك بـ « القضايا الكبرى » ، أي أن الأدب لا يحرض البروليتاري إلا اذا قدم له صورة صانقة ، وعارفة ، لشرط الاستغلال الذي يعيش فيه . انطلاقاً من علاقة التحريض بـ « صورة الواقع كما هي » ، تعود واقعية انجلس فتؤكد على « الصدق » ، « المعرفة » ، ووضوح التفاصيل ، فكانتها ، تقول أن شرط التحريض هو إنتاج معرفة الواقع : « تقوم الرواية ذات النزعة الاشتراكية بمهمتها ، بشكل كامل ، عندما تهدم ، من خلال رسمها الامين للعلاقات الفعلية ، الارهام السائدة عن طبيعة هذه العلاقات » (١٣) ، « تقترب الواقعية ، في نظري ، اضافة الى دقة التفاصيل ، التصوير النقيق للسمات النموذجية ، في شروط نموذجية » (١٤) .

باسترجاع واقعي ، اي انه يقرأ المعطيات « السابقة » من وجهة نظر الواقعية الراهنة ، او يبحث عن الواقعية « المطلوبة » في علاقتها مع « الواقعية العظيمة » ، التي ولدت في زمن آخر .

لوكانتش : الواقعية والمعرفة الادبية

مهما كان شكل الحديث عن الواقعية ، فان التوقف عند لوكاتش يظل ضرورة ملزمة لاستكمال الحديث وإنارته . فهذا الاسم ، في أصداؤه ، ترك تراجيع واضحة في أطراف من يدافع عن الواقعية ، وفي زوايا من يكيل لها الاتهام . والباحث عن معنى الواقعية ، في كتابات لوكاتش ، لا يضل الطريق ، برغم بروية المفاهيم وتنوع الكتابة ، لأن هذه الواقعية ، كما حدها الفيلسوف الهنغاري ، وجدت لها مهادا في كتاباته الفلسفية والادبية والسياسية ، بدءا من « التاريخ والوعي الطبقي » وصولا الى « أنطولوجيا الوجود الاجتماعي » . فما هي مقدمات هذه الواقعية ، وما هي المقولات التي تركن إليها ؟

تعطي مقالة لوكاتش : « الفن والحقيقة الموضوعية » (١٧) المقدمة الأولى للواقعية : يوجد الواقع الخارجي بمعزل عن الوعي وعن المعرفة المرتبطة به ، وهذا يعني ان الوعي والمعرفة هما انعكاسان للواقع الخارجي . أما المقدمة الثانية التي تعطيها المقالة فتقول : الفن شكل معرفي يتميز عن المعرفة العلمية تمايزا لا يمنع وحدة الهدف ، التي ترمي في الحالين الى « إظهار الأشياء كما هي في الواقع فعلا » . تعلن المقدمة عن موضوعية العالم الخارجي ، وتقبلان بمعرفة الفن من حيث هي انعكاس لواقع سابق عليها ، لكن هذا القبول لا يستقيم إلا بأعلان ثالث يحدد شكل الانعكاس وسيورته ، ويشير إلى موضوعيته أو الى وهمه . يحدد لوكاتش شكل الانعكاس في سلسلة مستقيضة من دراساته . يقول في مقالته : « الظاهر والجوهر » (١٨) : ما هو هذا الواقع الذي يجب على العمل الأدبي ان يعكسه بصدق ؟ ويجيب على السؤال قائلا : لا يقوم الانعكاس الفني على التقاط سطح العالم الخارجي ، الذي يتم ادراكه بشكل مباشر ، كما انه لا يعتمد العارض أو اليومي . فالانعكاس الفني ، من حيث هو انعكاس موضوعي ، هو تمثيل للعلاقة الديالكتيكية بين سطح الظواهر وجوهرها ، اي انه يختلف جنزيا عن النقل الميكانيكي للواقع ، ويتفارق عن « التصوير » المسطح الذي يكتفي بظاهر الأشياء ، ولا يستطيع النفاذ الى الجوهر الذي يحكم حركتها .

يتحدد جوهر الفن ، إذن ، في تمثيله للعلاقة الديالكتيكية بين الظاهر والجوهر ، وهذا التحديد المستند الى المادية الديالكتيكية ، يختلف جنزيا عن موقف المدرسة الطبيعية التي تربط بين الظاهر والجوهر بشكل ميكانيكي يفضي الى تلاشي الجوهر ، كما يختلف أيضا عن مواقف المدارس المثالية التي تقيم تعارضا بين الظاهر والجوهر ، وتعجز عن لمس الوحدة الديالكتيكية لتناقضهما . إن تحديد جوهر الفن في أفق واقعي يربط ، ماينا ، بين الظاهر ، والجوهر يدفع الفن الى تملك موضوعي للواقع ، إذ أن الظاهر والجوهر في ديالكتيكهما الصحيح هما نتاجان للواقع قبل ان يكونا تعبيرا عن مستوى إنساني معرفي ، فهذا الديالكتيك يرشح في كلية الواقع ،

وينفذ الى كل خصائصه ، ويأخذ في نفاذه مستويات نسبية ، فما يتجل جوهرا ، في لحظة معينة ، يصبح في لحظة أخرى ظاهرا يسير إلى جواهر جديد ، وهكذا إلى ما لا نهاية .

« ينزع الفن الصحيح الى احتضان الواقع في كل توسطاته وعلائقه ، ويحاول ان يقبض على الحياة في كليتها المعقدة ، ومن أجل ذلك يذهب بعيدا الى جواهر الواقع ، كي يكتشف في أعماقه القوى المحتجبة الكامنة خلف الظواهر » ، لكن تقصي الفن للجوهر لا يقضي به الى إعطاء صورة مجردة للواقع تتلاشى فيها الظواهر ، فعلى العكس من ذلك ، فان الفن يمثل السيرة الديالكتيكية الحية التي تقلب الجواهر ظاهرا ، أو تجعل الجواهر يتكشف كظواهر ، كما انها ، أي السيرة ، تكشف عن الجانب الآخر لذاتها ، حينما تطلق الظاهر في حركيته ، وتجعله يفصح عن جوهره الخاص ، وفي هذه السيرة المستمرة ، ذات العناصر المتبادلة التأثير ، يعبر الفن عن كلية الحياة في حركتها وتطورها .

بما أن الإبداع الفني يحتضن العام والخاص ، في وحدة متحركة ، فان معنى هذه الوحدة لا يتجلى بشكل صحيح الا اذا عثر الإبداع على الأشكال الفنية الخاصة به ، التي تمكنه من احتضان الوحدة الحية في علاقاتها ، لأن غياب هذه الأشكال يدفع بالفن الى وهاد التجريد ، التي تفصل بين الظاهر والجوهر ، أي تدفع بالفن الى تخوم التجريد العلمي . ولهذا فان الفن الواقعي يعتمد تركيبا فنيا هو النمط ، أو النموذج ، الذي قال به أنجلس ، وأشار اليه ماركس ، والنموذج ، بهذا المعنى ، هو وحدة تركيبية تعبر عن دياكتيك الفردي والجمعي ، في خصائص نمطية قائمة في ظروف نمطية ، أو لنقل إن النمط يعكس « الحياة في وحدتها المتناقضة ، وفي هذه التناقضات تنتسج السمات الاجتماعية ، الأخلاقية والروحية الأكثر أهمية في حقبة محددة في وحدة حية » . (١٩)

من ينظر الى مفهوم النمط ، كما يرسم في واقعية لوكاتش ، يقرأ فيه سمتين أساسيتين : سمة توكل الى الأدب مهمة تبيان التقدم الاجتماعي ، وتطور الكلية الاجتماعية باتجاه أزمنة أكثر ارتقاء ؛ وسمة أخرى تقرن التقدم الاجتماعي ، كما يرسمه الأدب ، بشكل المعرفة التي ينتجها هذا الأدب ، فكان الأدب — والحال هذه — هو لحظة معرفية ، متميزة ، لا تلتقط الا حركة التاريخ في تقدمها ؛ أو لنقل ان شرط الأدب ، كي يكون ذاته ، هو ان يرسم اشكال الصراع الاجتماعية التي تدفع المجتمع إلى آفاق تحقيقه ، وعندما يحقق الأدب هذا الشرط ، و « يسري في دياكتيك الحياة » ، فانه يتقدم كاتب جدير بصفة الواقعية ، لأن « الواقعية العظيمة » نشأت ، وتطورت ، كتعبير عن « تدفق الحياة » وعن تطورها باتجاه التحقيق الشامل . وكما نرى ، فان فكرة التقدم ترشح في كل كتابات لوكاتش ، إن لم تكن عمادا مركزيا لها ، وفي هذه الفكرة يتابع « الفيلسوف » أفكار عصر التنوير ، بعد صياغتها بمقولات ماركسية — هيغيلية ، أو هيغيلية ماركسية ، ويرسل هذه الأفكار ، التي لا ترى في العالم إلا تقدمه ، الذي يتكشف في مسار متعرج ، ويتجلى في تراكم بطيء لا يخطئ غايته ، حتى نكاد نقول : إن لوكاتش يرى التقدم محايثا للواقع أو يرى فيه طبيعة ملازمة لعالم الأشياء . وكما « يستعين » لوكاتش بفكرة التقدم ، فانه يستعين أيضا بـ « الواقعية العظيمة » ، وينصّبها نموذجا انبيا يعتمد ثنائيا :

النمط / التقدم ، بل يأخذ هذا النموذج ويدرس خصائصه ، ويصوغ التجريد النظري الموائم لها ، ثم يجعل هذا التجريد قاعدة ومرجعاً . ولا ينسى لوكاتش أن يذكر ، في معرض تجريده ، بعلاقة النظرية بالممارسة الأدبية ، وعلاقة النظرية بـ « التراث الأدبي » ، الذي تركه ماركس وانجلز ولينين . لهذا ، فإنه يشير ، دائماً ، إلى علاقة النظرية بأعمال « الواقعيين العظام » في تقييمها الذي حدده - يوماً - مؤسسو الماركسية . على أية حال ، ومهما كانت مراجع لوكاتش في خصوصيتها وضبطها النظري ، فإن نظريته تظل رهينة لأفكار عصر التنوير بعامة ، ولقولات هيجل الجمالية بخاصة .

إذا كانت واقعية لوكاتش تعتمد ثنائية النمط / التقدم ، فإن الأساس الذي يمسك بها هو أطروحة المعرفة الأدبية ، التي تستعيد الفلسفة الهيجلية بعد أن « تسفل » فيها ملاحظات انجلز ، الأمر الذي يحدد مساهمة لوكاتش كمدخلة فلسفية في الأدب ، أو كمدخلة أدبية مرهونة بنسق فلسفي . يقول لوكاتش ، في تعريفه للفلسفة ، إنها : « انعكاس مفهوم للواقع » ، فإذا وصل إلى تعريف الأدب قال : « إنه شكل خاص لانعكاس الواقع الموضوعي » ، ومع أننا لا نماري هذا التعريف في شكله العام ، فإننا نعتقد أن التمييز الذي يقيمه لوكاتش ، بين الانعكاس الفلسفي والانعكاس الأدبي للواقع ، سرعان ما يضيّق ، لأن لوكاتش يعالج الخصوصية الأدبية بمقولات فلسفية أهمها مقولة الحقيقة ، أو الصدق ، أو الصحيح . لهذا ، فإن استقصاء معنى الواقعية ، عند لوكاتش ، يفضي إلى استقصاء الدلالة الفلسفية والأخلاقية للأدب ، أكثر مما يفضي إلى تلمس الخصوصية الأدبية (٢٠) .

يرى لوكاتش أن سمة الكتابة الواقعية هي قدرتها على تمثيل « الكلية الموضوعية للواقع » ، وإظهار أهمية العلاقات الاجتماعية في مجملها ، والإشارة إلى ما هو ضروري من أجل السيطرة عليها (٢١) ، إذ أن التمثيل للواقع ، في حقيقته ، هو الشرط الضروري لإنتاج عمل أدبي ذي أثر ، وذي قيمة أدبية ، بل أن ديمومة هذا الأثر ، وتجاوزها للزمن ، تعتمد على درجة نفاذ العمل الأدبي إلى جوهر علاقات الواقع ، ورسمه لانعكاس هذا الجوهر في الوعي والاحساس ، وكيف أن هذا الوعي وذلك الاحساس يشكلان جزءاً من مركب الواقع المعقد . ولما كانت قيمة العمل الأدبي تتحدد بدرجة نفاذه إلى جوهر العلاقات الاجتماعية ، وسيورتها في فترة تاريخية محددة ، فإن هذا النفاذ يقضي بأن يتجاوز العمل الأدبي لحظة المباشرة ، أو لحظة المعطى العياني المباشر ، كي يصل إلى جملة العلاقات « المضمرة » التي تحكم المباشر والعياني ، أي أن إنتاج المعرفة الأدبية ، وتملكها للواقع ، لا يتمن إلا في حدود التجريد الفني . بمعنى آخر ، إن تمثيل المباشر والعياني ، فنياً ، لا يتم إلا في لحظة التجريد التي تنهض إلى الجوهر ، وتعيد رسم علاقاته ، بحيث يتكشف في هذا الرسم المعنى الحقيقي للمباشر ، أي أن رسم المباشر لا يبدأ منه ، وإنما يبدأ من جملة العلاقات التي تنتجها كمباشر .

يتكون الفن ، إذن ، في عملية التجريد الفني ، فلا فن بلا تجريد ، وإلا فكيف نفهم معنى النمط الأدبي ؟ مع ذلك ، فإن للتجريد الفني خصوصيته ، أو لنقل إنه تجريد خاص ، يرمي إلى إعادة تمثيل العلاقات العيانية ، أو أنه تجريد لونه زور وهدف ، فالفنان الواقعي يدرس مواد واقعه

المعاش بأنوات مجردة ، كي يصل الى قوانين الواقع الموضوعي ، إلى علاقاته العميقة والمحتجبة ، التي لا يمكن معرفتها عن طريق تأمل سطح الظواهر ، ويعد هذه الدراسة التي تتوسل التجريد منهجاً ، يعيد الفنان صياغة علاقات الواقع المباشر . وكما نرى ، فإن الفنان الواقعي يبدأ بالتجريد وينتهي إلى المباشر ، أي أن المجرد ينتج المباشر ، وفي لحظة إنتاجه له ينتهي كتجريد . يتحدد البناء الفني ، إذن ، بعملية مزبوجة ، الأولى تعتمد التجريد ، وتقوم بصياغة مفهومية للعلاقات الاجتماعية ، والثانية تعتمد الوسائل الفنية الموائمة لنقل هذا التجريد الى معادله الفني ، أو لنقل صورة الواقع التي أنتجها التجريد الى صورة فنية للواقع المباشر ، ينحل فيها التجريد . وما دام الفن الواقعي يعتبر التجريد شرطاً له ، والتجريد عملية معرفية ، أو شرط لإنتاج المعرفة ، فإن دور الفن الواقعي هو إنتاج المعرفة التاريخية التي ترسم نزوع الواقع ، أو لنقل أن معنى الفن هو وظيفته ، التي ترصد حركة الواقع في ارتقائه ، والتي تقرأ في فضاء التاريخ صعود الطبقات وسقوطها ، وبهذا المعنى يصبح النمط الأدبي رمزا معرفيا ، يحكي مسار طبقة في تناقضاتها ، وصراعاتها ، أو أفقها المرسوم في حضارها .

تقترب المعرفة الأدبية ، في نظرية لوكانش ، من حدود الفزعة الغائية ، فلا ترى صورة الواقع في الأدب ، ولا تقبل بصورة الأدب ذاته ، إلا إذا رسم الأدب صورة الواقع في مستقبله المنشود ، والمخ إلى المسار الضروري الذي تنهدم فيه علاقات قائمة ، وترتسم في آفاقه صورة مستقبل يتهيأ لاستعادة ما هو قائم ، ويتجاوزه . يطرح لوكانش ، في هذا التحديد ، سؤال علاقة الكتابة بالتاريخ ، لكنه يضيق الإجابة عندما يرجع الكتابة الى غائيتها الطافية ، التي لا تترجم في سطورها الا حركة تاريخ يسعى الى غايته الميثية ، يتقدم ، مبصراً ، إلى هدف مرئي ، حتى نكاد نقول إن واقعية لوكانش هي مرآة ثابتة ، أو صامتة ، تعكس ، في هدوء ، مسارا واعيا لا يضل سبيله . وكما قلنا ، فإن هذه الغائية ، السافرة ، تصدر عن مفهوم التقدم بمعناه الهيجلي ، الذي لا يرى الواقع الا في غايته المبصرة . مع ذلك ، ينبغي أن نذكر أن تاريخ الأدب عند لوكانش لا ينضوي تحت لواء « الفكرة المطلقة » ، لأن هذا الفيلسوف الهنغاري كان معنيا بتحديدات التاريخ المشخصة ، وبالتحليل « التاريخي - الشخص » لتوسطات التقدم الموضوعي ، وبالتأكيد المستمر على « التشكيل الفني للواقع في كل تناقضاته » ، لكن كل هذه التحديدات الموضوعية ، والصحيحة ، ظلت رهينة أبدا للغائية التاريخية (٢٢) .

انطلاقاً من مفهوم التقدم التاريخي ، بمعناه الغائي ، كان طبيعياً أن يقف لوكانش مدافعا عن التراث الروائي الواقعي ، الذي اعطته البرجوازية ، إذ أن هذا التراث كان يتواءم مع المعايير التي وضعها لوكانش ، والمحكومة بمفهوم غائي للمعرفة وللتاريخ . أو لنقل ، إن فلسفة لوكانش التنويرية كانت تمتر على معادلهما الروائي في الواقعية البرجوازية ، لذلك فإن لوكانش مجد هذا المعادل ، ومنحه صرحاً نظرياً مغلماً ، بل جعل منه شكل الكتابة الروائية الوحيد . وفي هذا الاطار ، ايضاً ، اهتم لوكانش بمسألة التراث ، وجعل منها أحد أهم ركائزه في الفلسفة والأدب معا ، وكثيراً ما رفض الجديد باسم تراث قديم ، أو عجز عن إنراك الجديد بسبب سطوة القديم . وقد نظر الى التراث كلفظة تنويرية في التاريخ ، أو كجزء من مسار تفتح الشخصية الانسانية ،

ويسبب هذه النزعة الانسانية الطاغية ، فأنه كان يعزل التراث ، أو يكاد ، عن مساره الاجتماعي الخاص به ، ويضعه في ركب الفكر الانساني العام .

لا ندعي اننا قيمنا ، في الاشارات السابقة ، جميع مقولات الواقعية عند لوكتاش ، فذلك امر ليس باليسير ، بل قدمنا بعض جوانبها ، وبالاتكاء عليها يمكن ان نعطي ملاحظتين : نقول الاولى إن لوكتاش كان مهتما بالمعرفة الادبية ، وقد غالى في هذا حتى قارب بين العلم والادب ، ونقول الملاحظة الثانية إن الفيلسوف الهنغاري كان يرى الواقعية جزءا عضويا من حركة التاريخ المساعدة بالضرورة ، فكان الواقعية لديه جزء ضروري وجبري من مسار التاريخ . لذلك لم يكن يقرأ بناء الاعمال الادبية ، بقدر ما كان يقرأ سيرورة التاريخ الصاعدة ، والمكتوبة ، في سطورها .

بريشت : الواقعية وعلاقة الاديب بالقارئ :

تابع بريشت تقاليد الواقعية ، بعد ان نقلها من دائرة الاتباع الى دائرة التجديد الملئزم بديالكتيك الحياة ، فكان في تجديده محطما للأصنام وللقيم الثابتة ، وبناء خلأها في نظرية الواقعية وممارستها . وإذا اردنا التعرف على نظرية بريشت ، والتعريف بممارسته ، علينا تلمس ما هو اساسي لديه ، والاساسي قائم في ديالكتيك القراءة والكتابة في علاقتها بالصراع الطبقي ، وينود الالاب فيه . وما دام الالاب يتحد في صراع ثلاثي الابعاد ، فان تعريفه ، كآب ، لا يرى الا في جملة العلاقات الاجتماعية . وإذا اخذنا بتعاليم صاحب « الواقعية المقاتلة » يمكن ان نقول : ينبغي اعتبار « الظواهر الادبية كأحداث ، وكأحداث اجتماعية » ، أو أن « الالاب ممارسة اجتماعية متميزة ، ترتبط بمجمل الممارسات الاجتماعية » . وهذا القول ، في بساطته الظاهرة ، يرجع الممارسة الادبية الى علاقة مركبة ، تفعل في علاقات محددة أخرى وتتفعل بها ، فكان العلاقة الادبية لا تفصح عن دلالتها إلا في دلالة جملة العلاقات الأخرى ، التي تساهم في بنائها . يقول بريشت : « الواقعية ليست قضية ادبية فصص ، إنها أكبر من ذلك بكثير ، فهي قضية سياسية ، فلسفية ، عملية ، ينبغي ان ترى كذلك ، وأن تعالج كذلك ، أي : كقضية تمس مجمل الحياة الاجتماعية » . (٢٣)

إذا كان المستوى الادبي لا يقوم الا في علاقاته الاجتماعية المحددة له ، والمكتوبة ، في فضاء الصراع الطبقي ، فان دلالة هذا المستوى لا ترى الا في وضعه بالنسبة للصراع القائم ، وموقفه منه كداع لتغيير العلاقات وتهديمها ، أو كمبرش لبقاء هذه العلاقات وديمومتها . وسواء أكان هذا الدور يدعو الى التغيير أم الى التثبيت ، فان خبوه تظل قائمة في وظيفته الاجتماعية ، حتى نكاد نقول : إن معنى الالاب عند بريشت ينهض في دلالاته ، وبتماهي بوظيفته ، ويتشكل وفقا لشروط هذه الوظيفة ، فكان اللحظة السياسية هي الحامل الاساسي للحظة الادبية ، أو كأن الموقع الطبقي ، والالتزام السياسي ، هما الدائرة الاولى التي تحكم بناء اللحظة الادبية . ونسترجع - هنا - الأطروحة القديمة التي ترى معنى العمل الادبي في فعله ودلالته في اثره . وما دام الفعل الاجتماعي هو مبتدأ الالاب وخبوه ، فان هذا الفعل لا يصل الى تحققه إلا إذا

كانت الممارسة الأدبية ممارسة عارفة ، تصل الى قرار المجتمع ، وتمثل قوانينه ، وتمسك بالسببية الاجتماعية الحاكمة له . وفي هذا الإطار تتوارى عفوية الأديب ، وتمحي هواجسه الذاتية ، وظنونه الشاردة ، وتظل الممارسة الأدبية صاحبة ، بقطعة ، تسخر من سحاب التأملات ، وتفتش بانتظام عن قوانين الأدب والحياة .

حتى لا نخترل القول البريشتي في دائرة تبسيطية ، علينا ان نذهب في منطق التلليل الذي يركن اليه ، ومن أجل ذلك نضاعف القول من جديد ونقول : إن الأديب هو وظيفته النازعة الى التغيير ، أو أنه الممارسة التي تبني المجتمع بشكل يدعو الى هدمه . ويستدعي ديالكتيك الهدم ، والبناء ، إدراك السببية الاجتماعية المحيطة للبناء الاجتماعي . فتهديم علاقات محددة يستلزم معرفتها ، أو كما يقول بريشت : « إذا أردنا ان نكتب حقيقة فاعلة عن حالة اوضاع سيئة ، فينبغي كتابتها بطريقة تمكننا من التعرف على أسبابها / لنلق جانباً كل الأشياء التي تمنعنا من الكشف عن السببية الاجتماعية بشكل كامل / لا نستطيع تمييز نمط كتابة واقعية عن أخرى ليست واقعية الا بمواجهة العمل مع الواقع الذي يعالجه / الرؤية الواقعية هي تلك التي تدرس القوى المحركة ، ونمط الفعل الواقعي هو ذلك الذي يضع القوى المحركة في حركة » (٢٤) . وهكذا ، فإن بريشت يوائم بين العمل الأدبي و « التعرف » ، « السببية » ، و « الدراسة » ، حتى يكاد في جموحه المعرفي ان ينكر لحظة « اللعب » في الكتابة ، ويجعل من الكتابة الأدبية حقل معرفة خاص لا يعرض على التغيير ، بل يشرح سيرورته ، فكان المعرفة الأدبية لديه « معرفة كاملة » ، أو عليها ان تكون كذلك ، فتنكر لقصورها « الخاص » ، وتتأذى عن « جماليتها المجانية » ، وتنشأ لذاتها زمناً جديداً يحتل فيه الأدب مكاناً جديداً . وفي مساحة هذا الطموح ، فإن بريشت ، يتحدث عن « الانعكاس الصحيح » للواقع ، وينكر حيناً آخر بمقولة « الانعكاس النشط » ، ثم يكتب عن « صعوبات الحقيقة » ، و « نبرة الحقيقة » ، و « ضرورة الوصول الى الحقيقة » . ومن أجل هذه « الحقيقة » المتأبئة فإنه يطالب بتساند المعرفة ، وانفتاح المعارف بعضها على بعض ، حتى يقول : « يحتاج الكتاب ، في زمن الصعوبات والهزات العظيمة ، الى معرفة الديالكتيك المادي والاقتصاد والتاريخ » (٢٥) .

تستبين « ضرورة الحقيقة » في قول بريشتي آخر ، تبدأ الكتابة به وتنتهي فيه : « وينبغي استخلاص حقيقة نستطيع استخدامها من أجل شيء ما » (٢٦) ، أما هذا « الشيء » ، الذي تدور حوله الكتابة ، فهو الثورة الاجتماعية ، التي تحدد وجهة نظر الكتابة ، والتي تدفع بالكتابة الى صياغة ذاتها من وجهة نظر القارئ ، لأن فعل الثورة لا يرى الكتابة إلا في شكل قراءتها ، ولا يرى النص الا من وجهة نظر القارئ ، الذي يستقبله ، ويتعلم منه ، ويعيد تركيب علاقات الواقع في سطره . أي ان الثورة لا ترى الكتابة إلا في مربود القراءة ، فانتاج النص لا يكتمل الا بانتاج القارئ الذي يترجم النص ممارسة .

تستعلن الكتابة ، إذن ، في وظيفتها الاجتماعية ، مؤكدة أن الكتابة ، كما القراءة ، هي علاقة اجتماعية خاضعة للصراع الطبقي ، وأن ممارسة هذا الصراع ، باتجاه التغيير ، يقضي بانزياح الكتابة عن المعايير السائدة من أجل تأسيس معايير جديدة ، علماً ان علاقة الكتابة

القراءة هي التي تحدد شكل هذا التأسيس ، وحركته ، اذ ان انزياح الكتابة يهدف الى انزياح القراءة باتجاه معايير جديدة ، ومن أجل إنتاج وعي اجتماعي جديد . ولما كان الصراع الطبقي ، في حقله الاجتماعي العام ، وفي حقله الأدبي الخاص ، هو الحاكم الأول لديالكتيك الكتابة / القراءة ، فان هذا الديالكتيك ، « في حركته المستمرة » ، هو الذي يحكم اثر الكتابة والقراءة ، وهو الذي يملئ تحولات اشكالهما ، أي ان الشكل الأدبي لا يعطي اثره في القراءة ، إلا عندما يكون خاضعا لعملية الصراع الطبقي ، وعندما ينكتب ، هو ذاته ، كعلاقة فاعلة في هذا الصراع . ومهما كان شكل الصراع تظل القراءة هي الأفق الذي ينزع اليه العمل الأدبي ، ويظل القارئ هو المحور الذي يدور حوله الكاتب ، ويسعى الى الحوار معه ، حوار يبدأ بالكتابة ، وينتهي بالتحالف السياسي في معركة التغيير الاجتماعية . ماذا يقول بريشت عن القراءة والقارئ ، وكيف يرى العلاقة بين الكاتب والقارئ ؟ : « إن العمل الذي لا يسيطر على الواقع ، ولا يسمح للجمهور بالسيطرة عليه ، ليس عملا فنيا / على الكاتب الواقعي ان يكتب بطريقة يمكن فهمها ، لأن هدفه هو التأثير بشكل حقيقي على بشر حقيقيين / عندما نريد التوجه الى الشعب ينبغي ان نكون مفهومين لديه / ينبغي كتابة الحقيقة أبدا من أجل شخص ما . شخص يستطيع ان يستخدمهما في شيء ما / أيها الكاتب إنك لا تقاقل وحيدا ، فقارئك يقاقل معك إذا عرفت ان تشده الى المعركة ، كما انك لست وحيدا في بحثك عن الحلول ، فهو يعثر عليها ايضا » (٢٧) .

إن اسخال بريشت ديالكتيك الكتابة / القراءة في حقل الواقعية ، جعل من مقاربتة لها مقاربة متميزة ، فقد اكتفت نظريات الواقعية السابقة بتحديد العلاقة بين الأدب والمجتمع بشكل عام ، كما ركزت على الجانب المعرفي في الأدب ، أي انها لمست وظيفة الأدب في الصراع الاجتماعي العام ، دون أن تلمس شكل الصراع الطبقي في حقل الأدب ، ودون ان تتعرف على خصوصية الأثر الأدبي في العلاقات الاجتماعية الشاملة . لهذا ، فان بريشت قد ميز الواقعية ، ومنحها ابعادا جديدة ، عندما ربط الكتابة بالقراءة ، وعندما ربط شكل الكتابة بالتحولات الاجتماعية . ولما كان « التحول » هو قانون الحياة ، كان على الكتابة ان تصون « حياتها » في رفضها لكل قانون ثابت لا يواكب الحياة ، أي ان قانون الكتابة الوحيد هو غياب كل قانون .

يرقى بريشت في تعاليمه السابقة الى مقام الديالكتيك الحقيقي ، فلا يعثر على المقولات في « تعاليم الإدارة » ، بل يعيد بناءها أبدا في الفضاء الواسع الذي ينتجها . فضاء الصراع الطبقي . وفي هذا الفضاء يمايز بين العام والخاص ، ويفارق بين الكوني و « التاريخي » ، فيرى العام في الصراع الطبقي ، ويبلغ الخاص في الصراع الطبقي في الأدب . ثم يوغل في تمييزه « بين الفواصل » فيرى الأدب في زمانه ، ويضاعف القول عن زمانية ومكانية العمل الأدبي ، مؤكدا ان الأدب مشروط بزمانه العام ، وزمانه الأدبي ، وان هذا الزمان لا يقود « المضمون » فحسب ، بل يحكم ، ايضا ، شكل التكنيك الأدبي ، لأن التكنيك ليست مقولة مطلقة بل علاقة تاريخية . إن هذا الحس التاريخي المعمور بمنهج ديالكتيكي ، لا يرى حقيقته الا في الممارسة ، وفي « نهر الحياة » ، قد جعل من بريشت مناهضا لكل نزعة شكلية في الأدب ، ورافضا لكل مثال أبسي

ماضوي، ومقائلا ضد كل نزعة تقديسية للأثار الماضية . وراجعا لكل التعاليم الجاهزة التي لا ترى صورة الأدب في متغير الحياة ، بل تراه في جاهز التعاليم المدرسية .

الأدب ، إذن ، علاقة متغيرة لا تتمثل إلا لأثرها المكتوب في مسار الصراع الاجتماعي / الانبسي ، ولأنها كذلك ، فهي لا تعترف بتاريخ الأشكال الأدبية الا كتاريخ « خام » ، جدير بالدراسة ، وغير قمين بالاستلھام والمماثلة ، فكأن بريشت يقول : إن تاريخ الأشكال الأدبية هو تاريخ انهدامها في تغيرات الواقع ، التي فرضت الانهدام ، لذلك فإن راهن الأشكال الأدبية لا ينھض من المهوم ، بل ينھض عليه ، أي ان مثال الشكل الأدبي هو غائب أبدا . لأن الشكل لا يبنی في ذاته ، وإنما يبنی بالمواد الاجتماعية التي يعطيها راهن لصراع . وإذا سألنا بريشت عن دلالة الشكل ، و « زمن بنائه » ، نجد الجواب لديه متعدد ، والتعداد لديه هو الاصرار على الوضوح : « المضامين الجديدة تقبل الأشكال الجديدة ، لا بل تفرضها أيضا إذا لم تقبل الا بأشكال ميتة فلن يجد الحي والواقعي أي مكان له / الفئات الاجتماعية التقدمية تحتاج الى ادب يختلف عن ادب الفئات الاجتماعية الرجعية / عندما نرى تعددية الأشكال التي يمكنها ان ترسم الواقع ، نرى ، في الوقت ذاته ، ان الواقعية ليست مسألة شكل / انه لخطر جدا ان نربط فكرة « الواقعية » العظيمة ببعض الاسماء مهما بلغ شأنها ، وأن نرجعها الى بعض الأشكال مهما بلغت قيمتها ان من يقرر صلاحية الأشكال الأدبية هو الواقع ، وليس علم الجمال ، ولا حتى الواقعية » (٢٨) .

وكما نرى ، فإن تعاليم بريشت تنير نور الأدب في حقل التغير الاجتماعي ، وتشير إلى دياكتيك الأشكال الأدبية ، وتربط نشوء الشكل وانهدامه بالصراع الاجتماعي من ناحية ، ويمعطيات كل الحقول المعرفية من ناحية ثانية . مع ذلك ، فإن هذه التعاليم تقول شيئا آخر ، أنها تجعل من الشرط الديمقراطي حاملا أساسيا للإنتاج الأدبي ونوره ، والديمقراطي لا يعني هنا فقط نشر الكتابة والقراءة في المجتمع ، بل يعني ، أيضا ، امتلاك الأديب لكل الحرية اللازمة له من أجل بناء شكله الأدبي كما يريد ، لأن عمل الأديب الحقيقي هو البحث عن الشكل الموائم ، والغائب والقادر على قول الحقيقة . معنى ذلك ان هذا الأديب لا يعترف الا بمرجع بحثه ، ولا يقبل بأي مرجع آخر . لهذا لم يكن غريبا ان يعتبر منظرو الإدارة « بريشت » « ابقا » ، و « محطما للمقاسات » .

لوكانش امام بريشت :

على الرغم من ترامي الكتابة ، وركام البحث ، فإن تاريخ الواقعية لا ينكر الا مقرونا بمناظرة لوكانش – بريشت ، التي دارت في الثلاثينات ، إثر صعود الفاشية وانتشار « ادب المنفى » . وإذا كان لهذه المناظرة من معنى ، فإن كل المعنى يرقد في وضوح الحوار ، الذي حاول ان يسحب مفهوم الواقعية من مستوى الافكار العامة الى مستوى « النظرية » ، أو إلى مستويين

في النظرية : مستوى لوكاش « الانساني » ، ومستوى بريشت « البروليتاري » ، وقد يتمايز المستويان حتى نقف امام « نظريتين » واضحتي الاختلاف ، على الرغم من وحدة الهدف السياسي . وفي هذه المناظرة مارس بريشت منهجه ، واستعاد « المبادئ » الاولى واخضعها للمساءلة ، فقال : الواقعية مفهوم فضفاض ، ينبغي « تنظيفه قبل استعماله » ، و « تنظيف » المفاهيم يعني قراءة تحققها في الممارسات الادبية ، لان الممارسة هي مرجع المفهوم ، والضابط لتحولاته . وإذا كان المرجع / الممارسة واسعا ، وغنيا ، ومتناقضا ، فان تناقضه الغني يلغي « نقاء » المعايير ، ويدفع بالقراءة الواقعية الى حقل صراع النزوعات ، حيث ترى تعايش الواقعي والشكلي في ذات العمل الادبي ، لان الشكلية قد تتسلل الى البناء الواقعي الكلاسيكي ، كما تتسلل بعض العناصر الواقعية الى بعض الاعمال الادبية الشكلية . (٢٩)

اكثر من ذلك ، ان اعتماد الممارسة الادبية مرجعا ، يطرد كل نزعة اسميته ففتبأل بعض الاعمال الادبية مواقعها ، ويكشف العمل الشكلي كعمل واقعي ، كما تنفضح بعض الاعمال الواقعية المزعومة كأعمال شكلية .

معتمدا مرجع الممارسة في اثرها السياسي ، هاجم بريشت معايير الواقعية عند لوكاش ، واطهر ان هذه المعايير لا تبدأ من « الواقع الاجتماعي المشخص » (٣٠) ، وإنما تعتمد التجريد النظري « المرهون » قاعدة ، أي انها تبدأ من مفهوم مأخوذ من « فلسفة الأنوار » ومأخوذ بها قبل أن تتطلق من الواقع ، ولما كانت الحياة اكثر خصوصية وتنوعا وتعددا من كل المفاهيم النظرية ، فان معايير لوكاش تأسر معطيات الواقع في تعاليم النظرية ، وتعجز بالتالي عن التعامل مع الجديد ، وتقويمه بشكل صحيح . ولما ان نقول هنا - وفي اضاءة بريشت - ان نسق لوكاش النظري قاده الى بعض المعايير الضيقة ، على المستوى النظري ، وادوى به الى محاكمات « انسانية » على المستوى السياسي . فعلى المستوى النظري ، وفي حدود « الاعتبار الجمالية » ، بقي لوكاش مفتونا بالواقعية البرجوازية في عهدها الذهبي ، حتى جعل من بلزاك / تولستوي المرجع القويم ، الذي يقرر شكل الكتابة ، ويخرجها في قراره ، اما في مسار التقدم او في وهاد الانحطاط . لهذا يمكن القول ان لوكاش لا يرى في « الواقعية الاشتراكية » الا امتدادا خلافا للواقعية الاولى ، ولا يعترف بأية كتابة « واقعية » الا اذا صانت في سطورها « القطمة الاولى » . وقد رأى بريشت في هذا الموقف تعهقها امام حركة الحياة ، حتى قال : ان لوكاش لا يرى الظواهر الادبية كتطوهر اجتماعية بل كأحداث منفصلة ، او كان الالب لديه تفتح مستمر لجوهر قديم ، قنفت به الثورة البرجوازية ، يوما ، الى ارض الحقيقة ، وتركته مرجعا دائم الصلاح (٣١) .

ولما كان الموقف من الالب يشي ، بالضرورة ، بموقف من السياسة ، فان سياسة لوكاش اختارت مجالها الخاص ، وأعلنت فيه أطروحاتها ، وكان هذا المجال هو السياسة الثقافية . فلقد رفع لوكاش ، من أجل محاربة الفاشية ، والنود عن « التراث الديمقراطي الانساني » ، شعار التقدم ، مضاعفا بذلك شعار الواقعية ، حتى نكاد نقول ان شعار الواقعية ، في حقل الالب ، يعادل عند لوكاش شعار التقدم في حقل السياسة ، غير ان هذين الشعارين لا يعلنان

عن « إنسانية » لوكتاش السافرة والمجيدة ، الا بقدر ما « يفضحان » اسره لاتارات البرجوازية الاولى ، لان جوهر التقدم ، كلحظة فلسفية أولى ، كان مثيلا لمفهوم الواقعية كلحظة ابدية أولى ، علما ان الانسان والتقدم والواقعية هم تعابير البرجوازية في ماضي صعودها المجيد ، أي ان لوكتاش لم يلجأ ، في سياسته الثقافية المناهضة للفاشية ، الى معطيات العصر بكل تفاصيلها ، بل حصر هذه التفاصيل ، وتحصن وراء فلسفة التتوير ، وأذاب بعض المعطيات الجديدة ، والاساسية ، في « اثر » التقدم والانسان والانسانية .

في مواجهة « النقاء الانساني » ، واجه بريشت لوكتاش بنقدين أساسيين ، يدور الاول حول علاقة التحولات الادبية بالتحولات الاجتماعية ، ويدور الثاني حول طبقة الثقافة ، وضرورة التمييز بين الثقافة البرجوازية التنويرية والثقافة البروليتارية . يقول النقد الاول : لما كانت الظواهر الادبية ظواهر اجتماعية ، فان دراسة الأدب لا تستقيم الا في دراسات التحولات الاجتماعية في علاقتها بوظيفة الأدب ، وبشكله ، الامر الذي يفرض حركية مفهوم الواقعية وتطويرة ، ويفضي الى ضرورة بنائه من جديد . وينتج عن ذلك ضرورة التحرر من النماذج القديمة ، ومن كل بناء نظري منغلقل ، إذ أن البقاء في القديم ، والاكتفاء بالمغلقل ، يقودان الى محراب الشككية في النظرية والممارسة . وتتجلى شككية لوكتاش بالمحاكمة السكونية التي تعزل الشكل الادبي عن الحركة الاجتماعية ، والتي تعجز ، ايضا ، عن اكتشاف لحظة التناقض في الممارسات الادبية . ويسبب ذلك ادخل لوكتاش اعمال جويس وبروست ، وكافكا في مقولة الانحطاط ، ورأى فيها انعكاسا « صافيا » لانحطاط المجتمع البرجوازي ، مماثلا بذلك بين الادبي والاقتصادي ، ومقصيا لحظة التناقض من الكتابة الادبية ، علما ان جديد هذه الاعمال لا يستبين الا في جديد العلاقات الاجتماعية ، وفي الأثر السياسي المتصاعد للبروليتاريا ، وانعكاسه على المستوى الثقافي . وهذا يعني ان الاعمال السابقة جدبة بنعت جديد ، غير الانحطاط ، لانها . في تفككها الظاهري ، كانت تنتج التفكك الداخلي للمجتمع البرجوازي ، منتجة في فعلها مواد ادبية جديدة ، ومقدمة مساهمة مهمة لحلقل الواقعية . وفي هذا الحكم كان بريشت يذكر بمفهوم صراع النزوعات ، الذي يحقق ذاته في جميع الممارسات الاجتماعية ، بما فيها الممارسة الادبية ، حيث لا يتجلى الواقعي نقيا ، كما لا يتكشف الشكلي نقيا ايضا .

يدور النقد الثاني حول طبقة الأدب ، في علاقته بخصائص زمانه ، وبشكل الصراع القائم فيه . لقد أغلق لوكتاش نظريته عن الواقعية في إطار سياسي معين ، أو لنقل انه حاول ممارسة مفاهيمه السياسية في خارج حقل السياسة المباشر ، فاختر لها — بحسب تكتيكه الخاص — حقل الأدب ، حيث رفع شعار ديمقراطية الأدب ، واقامه على قسمة « غير تاريخية » تفصل بين الانحطاط والديمقراطية ، أو بين الانسانية والبربرية . ولم يكن لوكتاش ، في هذه القسمة ، يهتم بالموقع الطبقي للأدب ، كما أنه لم يكن معنيا بالبحث عن خصوصية « الأدب البروليتاري » في تمايزه عن « الأدب البرجوازي » ، بل اكتفى بالانغلاق في بوتوييا « الديمقراطية الثورية » ، التي تدافع عن « الانسان » في « جوهره » العام . وكان لوكتاش ، في هذا الموقف ، يمارس تقاليد « النزعة التاريخية » التي ترى السياسة في كل الظواهر الاجتماعية ، دون ان تستطيع التمييز بين السياسة والمستوى السياسي ، فتظل « السياسة » حاضرة وغائبة ؛ حاضرة في لا تحديدها ،

وغائبة في تحديدها ، ولهذا كان لوكاتش يرى « الوجه الانساني » للاديب ، ويلمس بدوره في الصراع ضد « البربرية » ، لكنه لم يكن يرى علاقة الاديب بطبقته . ولم يكن يهتم بشكل الصراع الطبقي في حقل الادب ، اي انه لم يرصد الفرق بين البرجوازي والبروليتاري ، في الادب ، في صراعهما ضد اليقظة البربرية . بمعنى آخر - وكما يرى بريشت - فان لوكاتش لم يناهض ثنائية الانحطاط / البربرية من وجهة نظر الثقافة البروليتارية ، ومعطيات « الزمن الجديد » ، بل خاض صراعه من وجهة نظر معايير « البرجوازية الأولى » ، وقد فعل ذلك لانه « كان مهتما بالمثقة الجمالية اكثر من اهتمامه بالنضال » ، ومستغرقا بـ « الهروب واللواذ اكثر منه بالهجوم والتقدم » (٣٢) .

ينهض كل نقد بريشت - ضد لوكاتش - على علاقة الادب بزمانه التاريخي ، وبزمانه الانبي : « ليس الامر ان نعقد الصلة مع الزمن القديم ، بل ان نوثق العلاقات مع الازمنة الحديثة القذرة » (٣٣) . وإذا كان الامر كذلك ، فان الادب لا يتحقق إلا في اشكال جديدة ، تطرح في جديتها مسائل التكنيك ، والتركيب ، والبناء ، أي ان وظيفة الادب ، في العصر الجديد ، لا تنفصل عن البناء الذي يقوم فيه ، إذ « أن التكنيك ليس موضوعا خارجيا محضاً يمكن نقله بمعناى عن كل نزوع ايديولوجي » ، الامر الذي ينقض مفهوم « النموذج القديم » الذي لا يعمل « النزوع الايديولوجي » في « مضمونه » فحسب ، بل يسفر عنه ايضا في شكل بنائه الفني . وما دامت « الايديولوجيا » ترشح في كل عناصر العمل الفني ، فان كتابة الادب ، المتوجه الى الطبقة العاملة ، تأمر بتكنيك انبي جديد يكون قادرا على نشر وشرح المفاهيم الجديدة . وانطلاقا من خصوصية التكنيك وصل بريشت الى مفهوم « التغريب » في الممارسة المسرحية ، الذي يتميز في دلالاته ، ووظيفته ، عن المعايير الارسطية .

ومهما يكن من أمر ، فقد ناهض بريشت كل نزعة اسمية في اطار الواقعية ، وبخاصة ان هذا الاسم لم يعثر على « تعريفه العلمي » (٣٤) . فكأننا به يقول ان تعريف الواقعية العلمي يستلزم غيابه ، لان الواقعية لا تكشف عن حقيقتها في تعاريفها النظرية ، بل في اطار الممارسات الانبية المشخصة ، في مساحة الكتاب الواقعيين . اكثر من ذلك ، ان الدفاع الحقيقي عن الواقعية هو الدفاع عن السياق الجديد للواقعية ، عن الشرط التاريخي الذي يامر بهدم واقعيتها وبناء أخرى ، ونسيان هذه الحقيقة يؤدي الى الخلط بين الواقعية الأولى و « الواقعييات الأخيرة » ، ويرجع الواقعية ، في كل ازمانها ، الى شكلية ميتة . علما ان الواقعية - كما يجب ان تكون - ترفض كل الاشكال الجاهزة .

ملاحظات عابرة :

تحفل الواقعية مكانا خاصا في مسار الفكر بعمامة ، وفي مسار الفكر النقدي بخاصة ، وليس لديها ، في هذا المكان ، ما تستحي منه ، بدءا من بيلنسكي وانتهاء بالتوسر وديلا فولبة ، وبدءا من التنظيرات الفلسفية العامة انتهاء بمحاولات التمييز الانبي ، مع ذلك ، فان هذا المسار

لم يبلغ اسئلة متواترة التجديد ، فكان تجدد الاسئلة يحكي لحظة الشك كما يحكي لحظة اليقين : اليقين بدور الانب في المجتمع ، والشك في تمييز الانب عن العلاقات الاجتماعية الأخرى . وسنطرح هنا ، ويشكل عابر ، بعض هذه الاسئلة التي تمنع ثنائية الشك واليقين عن متابعتها حتى النهاية .

السؤال الأول : لا ينكر اسم « الواقعية » إلا ويضيف اليه المختصون نعتا او اضافة ، حتى يخل الى القارئ ان الاسم وحده قاصر ، فهو يصبح « الواقعية الفنية » عند جاكوبسن ، و « الواقعية المقاتلة » عند بريشت ، و « الواقعية العظيمة » عند لوكانش ، اما التوسر فانه يحذف الاسم ويستبدله بـ « المادية » . الا يعبر الحذف والاضافة عن شك مقيم في نقاء مقولة الواقعية ؟ او لا يعبر ذلك ، ايضا ، عن ضرورة انتاج مفهوم جديد لا يحتاج الى حذف او اضافة ؟

السؤال الثاني : لا ينكر اسم « الواقعية » الا وتذكر معه « مقولات » اخرى ، سلبية وإيجابية : المحاكاة ؛ الانعكاس ؛ وانتاج الواقع ادبيا ؛ النزعة الطبيعية ؛ التجريد الفني الا يعيننا هذا الى السؤال الأول ؟ وهل معنى الواقعية هو انتاج الواقع بها واذا كان الامر كذلك هل توجد « عين بريئة » وهل يوجد وعي « علمي » نقي قادر عل رسم الواقع في علاقاته الموضوعية ؟ وهل معنى الواقعية كتابة الواقع ام انتاج اعمال فنية توحى بالواقع وتشير اليه ؟ وهل تساوي امكانيات الواقع المباشر إمكانيات « التخيل الفني » ؟ وهل تتم كتابة الواقع بدءا منه ، ام انطلاقا من كل التراث الفني المحلي والعالمي ، الذي حاول كتابة هذا الواقع في تاريخه الطويل ؟

السؤال الثالث : هل الاعمال الادبية والفنية هي مصدر للمعرفة ؟ واذا كان الامر كذلك : فما هو الفرق بين المعرفة ، بالمعنى النظري للكلمة ، وبين المعرفة التي ينتجها الادب او الفن ؟ واذا كانت المعرفة الفنية ، او الادبية ، قائمة ، فما هي المقولات الاساسية والواضحة القادرة على تعيينها ؟ وما نمنا نربط بين المعرفة والواقعية والفن والعلم : هل الواقعية مقولة فلسفية عامة كمقولة « المادة » ام انها مقولة فنية ؟ واذا كانت الواقعية مقولة فنية فلماذا تنزع ، دائما ، الى مصاربة المرجع الداخلي للانب في المرجع الخارجي للواقع المباشر والتاريخ العام ؟

الواقعية في تنظيرها العربي :

وصلت الواقعية الى الفكر العربي متأخرة عن زمانها الاوروبي ، بل كان وصولها اليها متوقفا مع غروبها في « مهدها الأول » ، بل لتقل انها وصلت الى الفكر العربي في الوقت الذي

كانت تسلم فيه الروح والراية الى واقعية جديده حملت اسم الواقعية الاشتراكية . لهذا وصلت الينا واقعية هجينة ، تمتزج فيها الليبرالية بالفكر الشيوعي ، وتخلط فيها العقلانية بالماركسية ، وتتزامن فيها الديمقراطية مع الدعوة الى « مستبد عادل » ، وإذا لجأنا الى الفكر النظاري ، في اقتصاده نقول : جاء الى الفضاء العربي فكر الواقعية الذي ينتمي الى تشكيلة اجتماعية - اقتصادية معينة ، ثم بحث في « قضائنا » عن حوامله الاجتماعية وعن نقاط ارتكازه المادية ، فعثر عليها ، ثم سرعان ما اضاعها ، فبقي الفكر فكرا ، او استمر الفكر قريبا ويعيدا عن الواقع ، الى ان ادرك ان حقل حركته هو المستوى السياسي لا المستوى الاقتصادي . وبسبب اقتنار الفكر الواقعي الى الطبقة المسيطرة القادرة على ممارسته ، وإعادة انتاجه ، عاشت الواقعية زمانها في حقل الفكر والسياسة الداعية الى مجتمع جديد ، او عاشت زمانها في ممارسة تخلط بين الادب والسياسة ، او تجمعهما في مهمة اولي اساسية هي تحرير المجتمع .

لقد حدد زمن وصول الواقعية الى الفكر العربي مسار هذه الواقعية وهورتها ، فأخذت شكل العقلانية عنده طه حسين ومحمد مندور ، في حين انها اخذت شكل « الالتزام في الادب » عند رثيف خوري ، الى ان اخذت شكلها الاخير والناقص عند محمود امين العالم وحسين مروة . وعندما نستعمل كلمة « الشكل الناقص » فاننا لا نصدر حكما سلبيا بقدر ما نشير الى الشرط التاريخي المعاق الذي وصلت فيه الواقعية ، والذي اعاق ، بدوره ، حركتها ، ومنحها بعض سماتها الراهنة . فقد عاشت الواقعية « معظم زمانها » كـ « حزمة افكار » ، اي انها لم تكن تعكس اصولها بقدر ما كانت تدعو الى انتاج هذه الاصول ؛ اي انها لم تكن « تنظر » لممارسات قائمة بل كانت تدعو الى اعمال غائبة تود ان تكون هي التعبير النظري لها . بمعنى آخر : لقد سبقت الواقعية ، كمنهج ، الاعمال الواقعية كممارسة ، وبسبب هذه المسافة بين المنهج النظري وبين الاعمال التي يطمح اليها ، عاشت الواقعية ، في الفكر العربي ، لحظات سكونها الطويلة ، وعاشت ايضا زمانها التبشيري ، لانها لم تكن تبشر لما هو قائم بل كانت تبشر لما يجب ان يقوم ، واستمر تبشيرها بسبب « التاريخ المعاق » الى ان اصبح جزءا محايثا لها . وسنحاول الآن إلقاء بعض الضوء على بعض الرموز الرائدة ، والتي اعطت من جهدها الكثير في الدعوة الى ادب جديد يوائم بين دلالة الكلمة وحاجات المجتمع .

رثيف خوري : مقام العقل ولواء الانسان :

من يقرأ فكر « رثيف خوري » ، ويبحث عن الثوابت فيه ، لا يضل السبيل ، فسرعان ما تعطي الثوابت ذاتها ، ويتكشف لعين القراءة واضحة بلا غبار ، وسرعان ما تسفر عن وجهها ، وتعلن ان مشروع صاحبها يبدأ بكلمة « التنوير » ، ثم يمتد صاحبها ليوام بين مفهوم التنوير في كونيته وهذا الواقع العربي المعاش النازع الى الاتارة ، والمكبل بقيود ثقيلة تمنع عن هذا النزوع امكانيت الفعلية ، ومن اجل رفع القيد وتحرير النزوع يرفع صاحب : « الادب المسؤول » لواء مفاهيم جديدة ، تحدث عن « الوعي » ، « الحديث » ، « الاحياء » ، « النهضة » ، وعن « حقوق

الانسان « . (٣٥) وإذا تقرينا هذه المفاهيم ، في زمانها ، وزمانها قائم ، نجد انها تصدر عن « عصر التنوير الكلاسيكي » ، وتتفرس في جنورها واقعها ، لتقضي الى دعوة التغيير والثورة الاجتماعية . وعندما نوجد بين التنوير والجنور ، نلمس ما هو جوهرى في فكر « رثيف » ، والجوهرى يذهب الى « البعيد » كي يترك ما هو قريب ، ويمضي الى الماضي كي يفهم ما هو حاضر ، فكان معنى التنوير لا يستوي ، والحالة هذه ، إلا في جماع الكوني الحقيقي والموروث الصحيح .

يبدأ « رثيف خوري » من مفهوم اساسي يعتمد على قاعدة ، والمفهوم — القاعدة هو العقل : « وما دام العقل هو مرجع الانسان الذي اليه يحكم بالنتيجة لمعرفة الحقيقة ، فقد أصبح رأس الاشياء التي يسأل عنها القلم ان يصور الحقيقة ، مع العلم ان الحقيقة ليست واقع الحال وحسب ، بل هي الحال ايضا كما يجب ان تكون » (٣٦) . ومن يبدأ بالعقل يخلص الى مفهوم مواز ، أو قريب ، أو محايث . اي : يصل الى « اشرف الموجودات في الدنيا » ، ونعني بذلك الانسان ، أو الفرد المؤكد لذاته ، والقادر على التدخل الفاعل في مسار حياته : « ومتى أعطي الانسان الاستطاعة والاختيارات مكلفا مسؤولا ، ونما فيه هذا الشعور الذي نسميه حس الواجب » ، ووجوب عقل الانسان وواجبه ، يؤكد فريدته بالمعنى الايجابي للكلمة ، أو لنقل ان هذه الفردية لا تجد لذاتها معنى الا عندما تقوم على العقل الذي يبررها ويميزها ، فيه تستقيم ، وفيه تعثر على قوامها ، وبواسطته تتميز وتتفرد ، و « حين تمحق فردية (الانسان) وذاتيته تمحق شخصيته وكل ما هي قابلة له من الامتيازات الانسانية » (٣٧) . وإذا كان « رثيف » يبدأ بالعقل وبلا انسان فان كل النهايات لديه تظل اسيرة لمنطق البداية ، وفي هذه النهايات الناقصة نعثر على معنى الثقافة ، والكتابة ، والقلم ، والنقد ، والكلمة المسؤولة ، والمعنى كل المعنى يستسر في الانسان ويتكشف فيه ، و « الثقافة هي باختصار : اعداد العقل وتهذيب النفس وترويض الجسم . وتتوسع في معناها بما توسع الفكر البشري ، فاذا بها تتناول ثمار نشاط العقل وما اشترك فيه النوق والفهم والشعور والخيال ، واليد ايضا » (٣٨) و « القلم ، هذا المسؤول الاجتماعي ، إنما هو مسؤول عن تصوير الحقيقة على واقع الحال ، وعلى ما ينبغي ان تكون » ، « والكلمة هي اخلد مادة يصاغ بها الفن »

إن اعتماد « رثيف خوري » على مقولتي العقل والانسان دفع به إلى البحث عن كل الشروط التي تسمح بتحريرهما ، كما قاده الى الدعوة إلى كل الشروط التي تسمح بهذا التحرير . فقد رأى في الثقافة تراكم معرفة يؤهل الانسان للتعرف على ذاته ، ومجتمعه ، ووطنه ، وكونه ؛ ورأى في العقل اداة سليمة مداخلية ، تمهد ، أبدا ، لتصحيح التعرف ورفعه إلى افاق أكثر اتساعا ، أي أن صاحب « عصر الاحياء والنهضة » كان يربط بصوت عال بين الفعل الانساني وغايته ، وبين معنى الثقافة وبورها ، وبين الكلمة المكتوبة وآثرها الاجتماعي . وإمام هذا التحديد يشف معنى الابد ، ويستجلي واضحا في غايته ، وإمام هذا التحديد تنبعث من جديد مفاهيم مألوفة لا تخفي اسماءها ، مثل : القلم مسؤول اجتماعي ، التوجيه في الابد ، قضايا التحرر الاجتماعي في الابد ، النقد العقائدي ومهما كانت الاسماء يظل الاساسي محددا : البعد الاجتماعي في الكتابة ، أو ترابط الظواهرات والمقومات الحسية للجمال بمقومات الجمال

الاخلاقية ، ، وإذا استعملنا « كلمات » أكثر تحديداً نقول : إن مترجم « جدانوف » كان يدعو في « جدانوفيت » السابقة ، وفي تحرره اللاحق منها ، إلى نور اجتماعي للأدب ، إلى أدب هادف ، أي « أن الأدب ليس شيئاً للترفيه فقط ، والأديب يستحيل عليه أن يتصل من توجيه اجتماعي سياسي يحصل في أدبه مباشرة ، أو غير مباشرة ، بوعي أو بغير وعي ، توجيه سياسي اجتماعي يستهدف الحرية ، وبالتالي يشجب كل ما يناقض الحرية من الاستعمار بجميع صوره . » في هذا التحديد كان « رثيف خوري » يشرح ، برهافته الأليفة ، مقولات « الالتزام » ، و« النور الأيديولوجي للأدب » ، وكان يشرح ، متكئاً على معرفته الواسعة ، مفهوم الواقعية أو شيئاً قريباً منها .

« فماذا يراد بالتوجيه في الأدب ؟ نستطيع أن نفهم بهذا التعبير أن يكون الأدب متضمناً من الأفكار والعواطف والصور ما يوجه قارئه في طريق معلوم سياسياً أو اجتماعياً أو محض شيء أخلاقي لا فرق . ولكنه كما قلنا هدف مرسوم في طريق معلوم » (٣٩) . وبهذا المعنى يتوارى الأدب كنظم أنيق ومنمق للكلمات ، ويصبح موجهاً فاعلاً في سلوك القارئ العملي ، وقوة موحية ترشد القارئ إلى حقيقة واقعه ، وكما يكون الأدب كذلك ، عليه أن يكون أدباً أولاً ، وعليه ، أيضاً ، أن يتعرف على المصادر التي ينهل منها ، وهذه المصادر هي واقع القارئ في خصائصه القائمة . إن تحقيق العلاقة بين الأديب والقارئ - في الشرط العربي - تستدعي توجه الأديب إلى « الكافة » القادرة على تحقيق التغيير المطلوب ، وتستوجب وضوح الأديب في « ممارسته » ، والوضوح في الممارسة يعني وضوح هدف الكتابة ، ويعني ، أيضاً ، التعرف على كل العلاقات الاجتماعية التي تدور فيها القراءة والكتابة ، إذ أن الكتابة لـ « الخاصة » ، أو « الخيار الفضلاء » ، لا معنى لها في شرط اجتماعي لا يزال يبحث عن تحرره ، كما أن قسمة حقل القراءة والكتابة إلى كافة وخاصة لا معنى لها أيضاً ، لأن هذه القسمة الملتبسة تعتمد مرتبة ملتبسة وخاطئة ، ومفروضة ، فإمكانية القراءة تستند إلى الوعي الاجتماعي للصيق بواقعه ، لا إلى القدرة على القراءة ، والمحكومة بمعيار تقني خاطيء .

إذا كانت الكتابة الهادفة تتحقق في حوار الأديب والقارئ ، فإن مرجع هذا الحوار هو الواقع المعاش ، الذي تبدأ فيه الكتابة وتنتهي إليه القراءة في هدف صريح ومعلن ، والهدف هو رسم الحياة في قديمها ، الذي يتلاشى ، وفي جديدها الذي ينمو : « الأديب لا ينقل نسخة عن العالم الواقعي ، وإنما هو يميز ، في ما يصف ويصور ، ظواهر الحياة التي تنمو من ظواهرها التي تنبل وتضمحل » . ولا يقصد من وراء هذا التمييز إلا « الدخول في وعي الجماهير » ، بغية أن يوجههم إلى « تغيير الحياة التغيير الذي تحتمله » . يعطي « رثيف خوري » في هذا التعريف تحديده لمعنى الواقعية ، بعد أن أعطى في المقدمات السابقة المنهج الذي تقوم عليه ، وفي هذا « العطاء » يستعيد « خوري » مفاهيم الواقعية في شكلها النظري والتطبيقي ، ويعد شرحها في وضوح لا يعوزه البهاء ، نون أن يقع في حصار الشعار السياسي ، ولون أن ينقطع عن هموم واقعه العربي الراهنة ، أو يقطع مع موروثة الأنبي الثقافي . ولنا أن نذكر - هنا - من جديد ، أن « رثيف خوري » كان يزاوج في بحثه بين المعرفة الكونية وبين مخزونه الثقافي العربي ، ثم يمزج طري المعرفة ليعالج به أزمة الواقع العربي . بل لنا أن نقول إن « رثيف خوري » كان من

القلائل الذين طرحوا سؤال خصوصية الأدب في معناها المزيج : أدبية العمل الأدبي ، وارتباط العمل الأدبي بتشكيلة اجتماعية - اقتصادية معينة ، ذات طموحات سياسية معينة . وعلى الرغم من « هامش » الاجابة الذي اعطاه ، فان سؤاله يظل أصيلا وحقيقيا ورامنا .

حسين مروة : الأدب في خدمة الانسان :

تحتل كتابات الدكتور حسين مروة مكانا خاصا في التنظير العربي ، الذي أخذ بمنهج الواقعية ، ودافع عنه ، وحاول ممارسته عملا ونظرا . وإذا تساءلنا عن هذه الخصوصية ، وتلمسنا خصائصها ، لوجدناها قائمة في سمتين : السمة الاولى هي الاستمرار والمثابرة ، فقد تعامل « الكثيرون » مع المنهج الواقعي ، ونشروا لواءه ، ثم ما لبثوا أن طووا اللواء بعد أن غابرتهم حماسة موسمية عابرة . أما الدكتور مروة فلا يزال يتوسل « المنهج » ، ويأخذ به ، منذ منتصف الخمسينات حتى اليوم . أما السمة الثانية فهي الاخلاص لتعاليم الواقعية الكلاسيكية ، والبقاء في داخل أسئلتها الاولى ، التي ترصد الأدبي في مهامه الاجتماعية والتاريخية .

يبدأ حسين مروة من منهجه ، وأحيانا يبدأ به ، فيشرح معنى التعاليم التي يركز عليها ، يدلل على صحتها وغايتها ، فـ « المنهج النقدي الواقعي هو المنهج الصحيح للنفاد إلى أساس الحركة الجوهرية لعملية الإبداع الأدبي والفني والفكري ، وهو - كذلك - لا يزال المنهج المتميز بالقدرة على اكتشاف كل عناصر الفعل المتبادل بين الوعي الاجتماعي والواقع الاجتماعي » (٤٠) ، وفي هذا المنهج يقرأ الناقد العمل الأدبي في الوعي الاجتماعي الذي أنتجه ، ثم « يرجع » العمل والوعي إلى العلاقات الاجتماعية التي تحددهما ، ويدرس بشكل متواتر علاقات التأثير المتبادل بين الواقع والوعي ، فكما يحدد الأول الثاني ، فإن الثاني يعود إليه فاعلا ومؤثرا وشارحا ، ومن ضرورة هذه العودة يكتسب الأدب / الفن معناه ، أو يكتسب الأدب أحد مميزاته الأساسية : علاقة الأدب بالواقع هي علاقة معرفة ، أو هي علاقة عارفة ، تبدأ من شكل من المعرفة (المنهج) ، ثم تتجه إلى الواقع ، وتكتب علاقاته كي تنبئه في ضوء معرفة جديدة . يميز الدكتور مروة في هذا التحديد بين شكلين من علاقات الأدب بالواقع : موقف جمالي - انفعالي ، وموقف جمالي - معرني . أما الموقف الأول فينوس بين الوضوح والابهام ، يعوزه المنهج فيمضي في كتابته ضليلا حتى يضيع في ضباب الرؤيا ، وقصور الرؤية ، فلا يراكم في نهاية رحلته إلا السديم والضباب ، في حين ينطلق الموقف الثاني صاحبيا يقظا ، يستند إلى المنهج (الواقعي) الذي يسمح له بأن « يملك القدرة على إنتاج القيم الجمالية من مادة المعرفة المخزنة » ، « المعرفة التي ينظمها فكر علمي يحسن استيعاب القضية بجوهرها ، بإبعادها المختلفة ، بمنطق حركتها ، ويتلاحم هذا المنطق في سياقاته المتعددة » (٤١) .

المنهج ، إذن ، ليس كلمة عارضة ، أو نافلة . ففي حضوره ، أو غيابه ، تتنتاج جملة من الآثار : إنتاج المعرفة أو تقديم المعرفة الزائفة ، شرح الواقع أو تقييبيه ، التأثير الإيجابي في الواقع أو تسييب الواقع وإطلاق يد الشر والتضليل فيه . ينتج عن ذلك أن الموقف من المنهج هو الموقف من الأدب ، وإن الموقف من الأدب هو الموقف من الواقع ، وفي زمن « التحرر العربي والحروب

الاهلية ، يصبح لهذه الآثار رفيع خاص ، أو صخب تعلو تراجيعه حتى يمزق الآن والانسان .

يضع الدكتور مروة ، بعد هذا التشخيص ، النقاط على حروف منهجه ، والحروف قديمة وجديدة تأتلف وتأخذ اسم الواقعية ، أو تأتلف وتسعى إلى الحفاظ على اسمها القديم ، في تعاريفه المتواترة المتفق منها والمختلف ، فـ « الواقعية تريد من الألب والفن والعلم أن يكون كل منها في خدمة الانسان ، وأن يكون كل منها حافزاً حركياً وحيوياً . يحفز الطاقات المادية والروحية معا في الانسان لابداع أقصى ما يمكنها إبداعه من جمالات وخيرات ، ولرؤية أعمق ما يمكنها رؤيته من كنوز الخير والجمال في الحياة والكون » (٤٢) . إذا كان الألب في خدمة الانسان ، كان على الألب أن يتعرف على زمان الانسان ومكانه ، لهذا فان صاحب التعريف لا يلبث أن يقوم بتخصيصه ، أي يحدد زمان الانسان العربي وهمومه السياسية وأقمطته الثقافية ، ويقول بضرورة ادب متميز يتشكل وفقاً لـ « المناخ » الذي يدور فيه ، إذ أن الألب لا يحقق رسالته إلا في وسط اجتماعي يعرفه ، ويتعرف عليه ، وإلا سقط في الكونية الزائفة .

يرقى العمل الأدبي إلى معناه في علاقاته بالمجتمع الذي يقوم فيه ، في انفعاله بأحداثه والتعاطف منها ، وفي التعرف على « القوى الحقيقية المتصارعة » التي تناضل من أجل إعادة خلق الواقع . وبهذا المعنى يصبح العمل الأدبي بحثاً عن المعرفة والحقيقة والتغيير ، وتصبح عملية « الخلق الفني » عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي ، بحيث يتحول أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات الى مناخ الموقف الانساني داخل الذات ، ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة (٤٣) . يمكن أن نقول - هنا - وبدءاً من الكلمات السابقة ، إن شرط إنتاج الفن هو معاشية الواقع من الداخل ، وفي هذه المعاشية النازعة الى التغيير يصبح الحدث الواقعي حدثاً فنياً يتضمن الحدث الأول ويتجاوزه ، يتضمنه بالاتكاء عليه ، ويتجاوزه في طبيعة العمل الفني التي تختلف ، في عناصرها وأليتها ، عن « الطبيعة الأولى » ، ويسبب ذلك فهي تكشف الحجاب عن إمكانية الواقع الحقيقية ، وتظهر وجوه الواقع التي لا ترى ، وتكشف عن « مكان الغنى الداخلي » فيه وتطلق الاشارات باتجاه تغييره ونقله إلى وضع جديد .

تستدعي قراءة العمل الأدبي ، في قسماته السابقة ، ضرورة التأكيد على الشروط التي تمكنه من تحقيق الغاية المناطة به . فإذا كان قصد العمل الأدبي هو تحرير الانسان ، وتوليد الفرح ، وكشف جوهر الواقع ، وإنتاج المعرفة ، لزم عن ذلك وجوب قيام جملة من العلاقات تربط الألب بغايته ، وتصله بنقطة الاستقبال التي يتجه إليها ، وتختزل هذه العلاقات في بعدين : ١ - الصدق الفني ، ٢ - تميز العمل الفني . يبرهن الأديب في البعد الأول على حضوره الفاعل والمنفعل في الوسط الذي يكتب عنه ، إذ أن « مقياس الصدق الفني في الألب ، هو مدى اتصال الأثر الأدبي بوجدان الشاعر أو الكاتب ، ومدى تعبيره عن الانفعالات الحقيقية التي تثيرها الحياة الواقعية في وجدان الشاعر أو الكاتب » أما البعد الثاني فيقوم بالتخلص من كل مفهوم كوني زائف بالاتصاق بالواقع المعطى فنياً في كل مستوياته الاجتماعية ، وهذا الاتصاق لا يعبر عن لحظة انفعالية فحسب ، بل يشير أيضاً الى شروط إنتاج المعرفة الأدبية ، وإلى شروط تحقيق

أثرها ، فـ « الفن الذي لا حضور له في وطنه ، لا حضور له في أوطان الآخرين ، أو لا حضور له في عالم الانسان - الكائن » (١١) ، أو لنقل إن الفن لا يحضر في أوطان الآخرين إلا عندما يعبر عن ما هو حاضر في وطنه ، في تجريد فني ينقل اللحظة الخاصة الى مقام اللحظة الانسانية العامة ، وشرط هذا التعبير هو التوافق بين العمل الفني والشرط التاريخي الذي مهد لولادته .

على الرغم من تداخل المقولات ، أو تسلسلها ، يمكن أن نقول إن منهج الدكتور مروة ، في تصويره للواقعية ، يستند إلى مرجعين : مرجع الانسان ومرجع التاريخ . يرى المرجع الاول الادب في دوره الذي يغني للانسان ، ويرسم له فسحة الامل والتفاؤل والثقة بالحياة . فكان غاية هذا « الدور » هي الكشف عن جوهرين مستترين ، أو مستترين : جوهر إنساني مليء بالفرح ، أو بإرادة تسعى الى الفرح ، وجوهر « حياتي » عامر بـ « نفقة حيوية » تنتهي أبداً إلى مواطن الخير والسعادة . ويقول المرجع الثاني إن التاريخ حركة تطويرية تسير نحو قصدها الرسوم ، الذي تتحقق فيه إرادة الحياة والانسان . فالتاريخ حركة ارتقاء صاعدة ترنو إلى تحقيق الجوهر الانساني ، وبور الكتابة في هذا التاريخ هو السير فيه ، والكشف عن أليته المتقدمة ، والمساهمة في دفع هذا المسار قدماً الى الامام .

« في الثقافة المصرية » : الأدبي والاجتماعي :

ربما لا نأتي بجديد إذا قلنا إن كتاب « في الثقافة المصرية » ، الذي صدر في العام ١٩٥٥ ، شكل أول محاولة نظرية منهجية لتحديد سمات المنهج الواقعي في النقد ، وربما لا نحاطي الحقيقة أيضاً ، إذا قلنا إن هذا الكتاب كان ، ولا يزال ، أهم مساهمة في حقل الدراسات « الواقعية » . لهذا ، فإن هذا الكتاب يظل تاريخاً ودلالة ، ويستمر مرجعاً كاملاً ، كما يستمر إشارة إلى نقصه المستمر كمرجع . يظل تاريخاً لأنه يحكي في سطور « بداية » مرحلة نقدية تسعها حركة اجتماعية - سياسية ، ويواكبها نبض تاريخي عامر بالطموح ، وربما بالخيال أيضاً . ويظل دلالة لأنه يبرهن على مراوحة « البدايات » ، وعدم قدرتها على إنتاج الحلقات المستمرة ، والمتنازرة ، من أجل إنجاز مشروع واضح العلاقات ، أي : بقيت البداية بداية برغم وعدها ، فلم تصل الى ضفاف المشروع النقدي المطلوب . وإذا كان أصحاب « البداية » قد هجرها ، ولم يرجعوا إليها إلا بشكل موسمي ، فإن أنصار المنهج ، الذي حدثته البداية ، لم يستطيعوا أن يدفعوا بالمشروع النقدي الواقعي إلى مواقع أكثر وضوحاً وتركيباً ، لذلك بقي المرجع كاملاً بالمعنى السلبي للكلمة .

إذا تركنا لحظات النقد والحنين جانباً ، وإذا تخلينا عن صرخات الحماسة الاحتفالية ، نؤكد من جديد أن الكتاب الذي وضعه « محمود أمين العالم » و« عبد العظيم أنيس » لا يزال يحتفظ بأهميته ، معتمداً على عاملين ، أولهما تاريخي بحث ، إذ أن الكتاب استطاع أن يتجاوز الشنرات المتفرقة التي كانت تدعو إلى الواقعية بين حين وآخر ، ليقدم في صفحاته بداية منهج ، أي سلسلة من « المفاهيم » النظرية التي تحاول تحديد علاقات الكتابة الأدبية بالمرجع الخارجي ، وأثر الوعي الاجتماعي في تصيد المرجع الداخلي للكتابة الأدبية . ولهذا فإن العامل الثاني لا يتحدد باللحظة التاريخية لبناء منهج نظري في التعامل مع الأدب ، بل يقوم في اللحظة

النظرية ، التي تسعى إلى تجاوز الشعارات التحريضية العامة ، باتجاه مقولات نظرية تكبح هذه الشعارات ، وتنقلها الى أرض جديدة .

يعلن كتاب « في الثقافة الوطنية » عن مرجعه النظري في صفحاته الأولى ، لا يفرق في الاستشهادات ، بل يفرش جملة من المفاهيم النظرية لا تتكر أصولها ولا تسعى إلى التكرار . نعث في الصفحات الأولى و« الأخيرة » ، بالضرورة ، على « كلمات » : انعكاس الواقع الموضوعي ، إنتاج القيم والمعرفة ، سيورة التناقض والصراع ، كشف الواقع وتغييره ثم يبدأ الكتاب بالأساس المادي الذي يقوم فيه « الأدب » ويميز هذا الأساس نظريا ، فيصل إلى مفهوم الثقافة التي تشير إلى الوعي الاجتماعي ، وإلى أصول الوعي أيضا في أطوار تشكله التي تعكس ، بشكل لا متفاوت ، حركة الواقع الاجتماعي المتصارعة : « الثقافة إذن لا تقوم على أساس ثابت محدد ، وإنما هي محصلة لعملية متعددة العوامل ، يقوم بها المجتمع بكل فئاته ومختلف وسائله . والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلّة محددة ، وإنما ارتباط تفاعل كذلك ، مما يجعل من الثقافة نفسها عاملا موجها فعلا ، كذلك ، في العملية الاجتماعية نفسها » (١٥) . يمكن أن نلاحظ - هنا - التعريف الضبابي للثقافة ، لكن هذا الضباب ينقشع أو ينعقد عندما تختزل الثقافة في سطور لاحقة في مستوى « مختلف التعبيرات الفنية والأدبية والفكرية في تفاعلها مع الواقع الحي » ، بحيث يظهر تحليلها « وحدتها وتماسكها » ، ويعكس « ما تتضمنه من مواقف واتجاهات وقيم ... » .

نستخلص من تعريف الثقافة الواضح ، والغائم ، معا ، أن الأدب هو مستوى ثقافي يتحدد بمركبات العملية الاجتماعية المتفاعلة ، ويمدّى اقتراب أو ابتعاده عن الواقع الحي . يستعيد الأدب في هذا التحديد تعريفه الكلاسيكي كما ترسمه كلاسيكيات الواقعية ، ويستعلن كعلاقة متبادلة الأثر في وسطها الاجتماعي . وعلى هذا ، فإن الاقتراب من الأدب يستلزم الاقتراب من الواقعية ، أو من المنهج النظري الذي يحكم بدايات الأدب وافقه . يعطي كتاب « في الثقافة المصرية » تعريفات للواقعية تحاول أن تتخفف من عبء البساطة ، ومن ضمور الأقوال الجاهزة ، وأن تسعى إلى مؤشرات نظرية تزوج في أقوالها بين مصداقية الشعار والتحديد النظري . مثال ذلك : « لا تتمثل الواقعية فقط في اختيار الموضوع ، وإنما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الأسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع » (١٦) ، « فمن واجب الأديب الواقعي أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا في داخله ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره ، وبشكل خاص ينبغي أن يتضح هذا جليا في فهمه لمجتمعه الخاص وتجاويزه معه » ، « لا ينبغي أن يكون فهم الأديب متكاملا ، وإنما ينبغي أن يكون فهما متطورا كذلك » (١٧) .

لا نود أن نوكد ، هنا ، على بعض المقولات الكلاسيكية في مساهمة العالم وأنيس ، مثل إدراك الخصوصية المحلية ، وإنتاج المعرفة الأدبية ، ورسالة هذه المعرفة في ضرورة « احترام الإنسان والإيمان بمستقبله » ... بل سنشير فقط إلى ثلاثة عناصر فيها : ١ - ضرورة الوعي المتكامل للأديب . ٢ - العلاقة بين تصور العالم لدى الأديب وانعكاسه على مضمون العمل

الأدبي وعلى صياغته . ٣ - التوافق بين حركة التطور الاجتماعي وحركة الاشكال الأدبية .

إذا كان الأديب « مهندساً للأرواح » فإن هندسته تستقيم إلا بوعي اجتماعي متكامل وصحيح يضمن هندسة رؤيا الأديب أولاً . أي أن « معلم الآخرين يحتاج إلى من يعلمه أيضاً ، وإلا جاءت رؤيته سديماً ، وجماليته « شاحية » ، وأخذ في سديمه ما تبقى لدى القراء من وعي وبصيرة . فالوعي « الصحيح » ضرورة للكتابة الصحيحة ، و« من نون هذا الوعي يصبح من الميسور أن يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة ، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل إليه بذلك إلى مضمونات خطيرة ربما لم يكن يقصدها في بادئ الأمر » (٤٨) أي أن الوعي هو العنصر الضابط لاختيار الموضوع ، وتحقيق وحدة المضمون ، ومواءمة الصياغة ، وتحقيق الأثر بين المرسل والمستقبل ، ولا يستقيم هذا الضبط إلا إذا انطلق الكاتب من « فكر متزن » ، أو من « فلسفة اجتماعية صحيحة » تتيح له رؤية الواقع في موضوعيته ، نون أن تتلوث الرؤية ، وتخلط بين أوهام الكاتب الذاتية وقوانين الواقع الموضوعية .

تشتراط الكتابة الصحيحة إذن تملك الوعي لقوانين الحياة الموضوعية ، لأن هذا التملك هو البوابة التي تفضي إلى سيادة الكاتب على لحظة الكتابة ، وإلى اختيار الموضوع الصحيح وإلى العثور على الصياغة الموائمة ، فالوعي يحكم الموضوع والمضمون والصياغة . يستجلي الحكم في الموضوع عندما ينتج الأديب « صورة صادقة ، ومرآة مبدعة ، لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطلعه » ، وهو لا يبلغ ذلك إلا عندما يوائم بين الأدب والحياة ، أو يخضع قصد الأدب إلى نزوع الحياة والفعل فيه . وفي القبول بهذا النزوع والاقبال عليه يتحرر « الأدب من جموده » ، ويعانق الحياة من جديد ، بل يستعير منها ما هو ضروري لتحقيق وحدته العضوية أما علاقة الوعي بالمضمون فتستظهر في إنجاز وحدته ، وتقديمه كوحدة عضوية تلعب فيها الصياغة دورها الحاسم والأكيد ، وتمايز « الثقافة المصرية » - هنا - بين وحدة الموضوع ووحدة المضمون ، إذ يمكن أن تتحقق الأولى نون أن تتحقق الثانية ، إذ أن وحدة الموضوع تعني الكتابة عن « موضوع واحد » ، أو « النوران » حوله في سلسلة « طافية » من الكلمات والتشابه والصور ، أما وحدة المضمون فتشير إلى كل متآزر من العلاقات الأدبية ذات الوظيفة المحددة ، بحيث تأخذ كل علاقة دورها المحدد في إنتاج معنى محدد ، يصلها بما سبقها من العلاقات ، ويفضي بها إلى ما يتلوها من علاقات أخرى ، أي يجعل من كل علاقة أداة ربط لا غنى عنها بما يسبقها ، وبما يعقبها من العلاقات .

وكما يعطي الوعي أثره في الموضوع والمضمون ، فإنه يحتفظ به أيضاً في مجال الصياغة التي تساهم في إنتاج الوحدة العضوية للعمل الأدبي . ولنا أن نذكر أن « الثقافة المصرية » قد قدمت - هنا - فكرة أصيلة ، وذلك عندما أشارت إلى العلاقة بين الموقف الأيديولوجي والعمل الفني ، هذه العلاقة التي لا تمس المضمون فحسب ، بل تحكم بناء الشكل أيضاً ، أي أنها تسمح - في شروط معينة - بتحقيق الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، فالموقف الأيديولوجي - تصور العالم - يشرح في جميع مفاصل العمل الأدبي ، ويخلق في لحظة اتساقه توافقاً في علاقات العمل الأدبي ، فيتكشف المضمون في الشكل ، وتواكب وحدة المضمون وحدة الموضوع ، ويعثر

« الموضوع » على اللغة الموافقة لبناء علاقاته ، بحيث تكون اللغة انعكاساً للموضوع وللواقع الموضوعي ، لا لتصورات الأديب الذهنية أو جموحاته البلاغية والاتشائية .

قبل أن نصل إلى علاقة الشكل الأدبي بالتحويلات الاجتماعية ، نؤمىء بشكل خفيف إلى مفهومين أساسيين : المفهوم الأول هو وحدة العمل الأدبي ، ويقول إن العمل لا يقوم على علاقة واحدة ، بل على ترابط جملة من العلاقات الدينامية : « صورة الأديب ، ليست هي الأسلوب الجامد ، وليست هي اللغة ، بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته » ، « مادة العمل الأدبي ليست بدورها معاني ، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه » ، أو لنقل إن العمل الأدبي ليس « لغة ومعاني ، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً » ، أي أن العمل الأدبي ليس تراصفاً سكوفياً لجملة عناصر ، فكل عنصر فيه فاعل ومنفعل ، ولذلك تصبح الصياغة جزءاً فاعلاً في « إبراز المضمون الذي هو بالتاكيد مضمون اجتماعي خاص » . إن الصياغة ، بهذا المعنى ، تحمل دلالتين لا تنفصلان : إنارة المضمون وتشكيله ، وإبراز المواقف الاجتماعية ، لأن دورها في العمل الأدبي يستند ، أصلاً ، إلى الشرط الاجتماعي الذي تنيره كتابة . ويقوم المفهوم الثاني في العلاقة بين العمل الأدبي والشرط الاجتماعي ، فالصياغة الأدبية عنصر في إبراز الحوائث الاجتماعية ، والمضمون الأدبي ليس مجرداً بل هو موقف اجتماعي أيضاً ، وهذا يعني أن عناصر العمل الأدبي لا تنفصل عن المضمون الاجتماعي ، ودور النقد الواقعي هو قراءة العلاقات الأدبية في بنائها للعلاقات الاجتماعية .

إحدى الطروحات المهمة في كتاب « في الثقافة المصرية » هي أطروحة العلاقة بين التحويلات الاجتماعية والتحويلات الأدبية ، التي تعرض لها الأستاذ العالم في دراسته عن الشعر المصري المعاصر . وتقول هذه الأطروحة إن الإشكال التعبيرية لا تعيش زمانها إلا إذا كانت مرتبطة به مضموناً وصياغة ، فلا يمكن كتابة الجديد في قالب قديم ، لهذا فإن كثيراً من الشعر الذي ادعى المعاصرة والتجديد قد سقط لأنه حاول أن « يدخل » الجديد في صياغة تقليدية ، وأن يرسم المتحرك في أسلوب أديبي . وهذا يعني أن البناء الفني لا يتحقق إلا في وحدة ديالكتيكية ، تتكامل فيها الصياغة بالمضمون ، وأن مفاجأة العنصر الأول للثاني يؤدي إلى كسر العمل الأدبي ، ولهذا تنكسر القصيدة عندما تعبر عن هموم ذاتية في صياغة لا تصلح إلا للقضايا العامة ، فـ « للهموم الذاتية » شكلها الشعري ، وللقضايا العامة شكلها الموافق لها ، ولا يمكن التعبير عن جديد الحركة الاجتماعية إلا في شكل جديد من التعبير الفني ، وهذا الأمر هو الذي فرض ولادة الشعر الجديد ، الذي انتقل الشعر فيه من القضايا المغلفة إلى القضايا العامة ، والذي أعاد صياغة « الهموم الذاتية » ، بحيث تصبح تعبيراً عن الفردي والجماعي . وفي مدار هذا التجديد انزاحت اللغة من مواطن الفصاحة ، والكلمات المهجورة ، إلى مدار الحياة والبساطة والسهولة ، وكانت تعبر في انزياحها عن انتقال الشعر من المجالس الخاصة والمغلقة إلى قضاء الحركة الاجتماعية الباحثة عن التحرر .

تذكير ضروري : محمد مندور والواقعية الغائمة :

من يتحدث عن « الواقعية المصرية » عليه أن يستعيد اسمين ذا حضور : لويس عوض ومحمد مندور ، وإذا كان الثاني قد حافظ على حضوره في إخلاصه لمعنى الأدب ، فإن لويس عرض قد قلص هذا الحضور في مرقه المستمر من تصور إلى آخر ، وفي انتقاله النشيط من مذهب إلى آخر . فقد بدأ صاحب « الاشتراكية والأدب » مائياً ، ثم جرفته الأيام فدافع عن الرومانسية وشكى من طغيان الواقعية ، إلى أن استقر أخيراً في محراب الفكر الرجعي والشوفيني . وما دامت الواقعية لا تتعايش مع محرابه الأخير ، فأننا لن ننكر إلا بداياته الأولى « المتمادية » في ماديتها : « لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس . ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية ... إلا إذا درسنا حالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل في مجموعته تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت تلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها » (٤٩) . والتذكير بصاحب هذا القول إحقاقاً للتاريخ ، وضرورة للدراسة ، لذلك فأننا نتركه لتاريخه ، وننتقل إلى رمز حقيقي كان وفياً لمسار ، وغريباً عن المواقف الموسمية .

عندما نقرأ تاريخ الواقعية ، أو نقترّب من « التنظير الأيديولوجي » للأدب يستشهد البعض باسم مندور ، حتى يخيل إلينا أن هذا الاسم كان داعية للاتجاه الذي ندرسه ، أو كان عطوفاً عليه ، والحقيقة أن مندور كان يدرس الأدب من الداخل ، وكان مخلصاً لنهجه التحليلي ، وما اقترابه من الواقعية وذكرها بالخير إلا انعكاس لموقفه السياسي أكثر مما هو تعبير عن موقف نظري . لهذا فإن البحث عن واقعية مندور سرعان ما يتوقف ، عندما يدرك أن هذه الواقعية غائمة القسمات ، أو أنها هامش صغير في كتابات تحاول رصد الأدب من الداخل ، وتحليل علاقاته المنطقية ، دون أن تبذل لها ذا بال في البحث عن الانعكاس والوظيفة والمعرفة والتحرّيش .

من أجل الدفاع عن القول الذي نرعي إليه ، نذهب إلى كتابات مندور ، ونفتش عن تعريف الأدب ، ثم نركن إليه ونعتمده مؤشراً بالغ الوضوح : « الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية » . « الأدب فن لغوي » . « الأدب صياغة » (٥٠) . يظهر هذا التعريف أن معنى الأدب يقوم فيه وفي تحقيقه لما ينبغي أن يكونه ، لا في غايته الخارجية : « الفن لا يحكم عليه من حيث الخير أو الشر ولا من حيث الصحة أو الخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح » ، تنتقي في هذا التصور « نغمة الأدب » ، وتتأكد جماليته التي يلتقطها النوق الفني المتدرب أكثر مما تلتقطها المعرفة المهمومة بقوانين الأدب ، لأب الأدب يتمرد على كل قانون : « إن المطلوب للثقافة ليس مجرد المعرفة ، بل الاحساس والتذوق والتفني بمختلف الفنون » ، « الثقافة ليست كلاماً تملأ به الرؤوس ، ولكنها يقظة الملكات كلها والحواس » (٥١) . الفن / الأدب / الثقافة مملكة للحواس ، وحقل للنوق الفني الدرب ، ولأنه كذلك فهو يمتنع على القانون العلمي ، ولأنه كذلك فهو يلغي أيضاً إمكانية تحول النقد الأدبي إلى علم ، علماً أن هذا النقد الذي لا يصبح علماً يحتاج إلى مقدمات علمية كي يكون ما هو : « أساس كل نقد هو النوق الشخصي تدعمه ملكة تحصل في

النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية . والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما ، وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم « (٥٢) . أي أن مجال النقد هو التفريق بين القبيح والجميل في الأدب ، والمفاصلة بين الأعمال الأدبية ، والمقارنة بين خصائصها ، ودراسة تشكّلها في تاريخها الخاص .

يبين مندور ، في آرائه السابقة ، كما لو كان نصيراً لمدرسة « الفن للفن » ، أو كما لو كان داعية إلى « أدبية » العمل الأدبي ، وبخاصة أنه يحذف من تعابيره كلمات الخير والشر ، والصالح والطالح ، ويتمسك بالجمالي والمغاير له . مع ذلك ، فإن مندور يخرج من دائرته التحليلية ، ويقول بعلاقة الأدب بالحياة ، ويتحدث بغائية الأدب ، لكن شكل هذا الخروج لا يؤكد إلا على بقاءه في دائرته ، والتعلق بمفاهيمها . لننظر الآن إلى بعض مفاهيم مندور التي تقوي بقراءة « واقعية » على الأقل في « القسم الأخير » منها ، أي مفاهيمه التي « حاولت الوقوف » في فترة إعجابه بالتجربة الاشتراكية . إذا رجعنا إلى كتاب « في الميزان الجديد » نجد أن صاحبه يؤكد بوضوح : « وإلى هذا النوع من الأدب الذي تشيع فيه الحياة يتجه إيماني » ، ولكي يكون الأدب تعبيراً عن الحياة عليه أن يكون قريباً منها ، أو عليه أن يصوغ ذاته كي يعبر عن الحياة في جماع « الموسيقى والأحياء والطبيعية » ، في خلق « الشعر المهموس » ، وفي تحقيق « الإيهام بالحقيقة » ، الذي يكتب الحياة في بساطتها وعفويتها . يسري الأدب الجميل في تيار الحياة ويعطي صورته الحية ، فتجيء صورة الأدب على صورة الحياة ، وفي هذا التلاقي يتمايز الأدب بالمعنى الصحيح عن أدب الصنعة والافتعال ، الذي يلغي لحظة الحياة في كمال الصياغة والصنعة ، ود الصنعة تبعنا عن الحياة « (٥٣) .

يرى مندور ، إذن ، أن حياة الأدب في ارتباطه بالحياة ، وقد يمضي في رؤيته ويجاوز حدود حياة الأدب إلى أن يصل إلى غاية الأدب ، بل قد يتحدث عن « التزام الأدب » ووظيفته : « فلم يعد الأدب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ، بل تدخل الفكر الفلسفي ، وأخذ يستتب للأدب والفن غايات جديدة » ، كما أن « جماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملاً إيجابياً ، وإثارة وتوضيحاً بالذات في سبيل الغير من ملايين الناس الفارقين في مدن الحياة ومشقاتها . وربما كان هذا هو السبب الأساسي في طغيان الدعوة إلى الأدب الملتمزم في الوقت الحاضر ، وهو الأدب الذي يحارب الذاتية والانتمائية والهروب ، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله ، لا ليسجلها أو يعرضها فحسب ، بل ليلتمز إزاءها برأي ، ويتحمل مسؤولية هذا الرأي أمام الجميع ، مهما عرضته تلك المسؤولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات » (٥٤) .

يظهر هذا الاستشهاد الطويل بعض سمات مفهوم الالتزام عند محمد مندور ، ويؤكد من جديد معنى الأدب لديه كـ « فن لغوي » . فمن يقرأ السطور السابقة يدرك بسهولة أن مندور لا يساوي بين الأدب ووظيفته الاجتماعية ، وحتى عندما يقول بضرورة الوظيفة ، فإنه يعتبر هذا القول مشروطاً بزمانه وبمفهوم الإنسان فيه ، فكان القول بوظيفة الأدب هو قول — مساومة ، أو أنه قول يدعو الأدب إلى مساومة تنتهي بانتهاء زمانها . إن القول بوظيفة الأدب هو تنزيل له عن منصبه .

إذ أن هذا القول يعني انتهاء التطور التلقائي ، ويدخل الأدب في طور التطور الاصطناعي المستند إلى فكر فلسفي ينزع الأدب من مساره ويخضعه إلى مسار خارجي . لهذا ، فإن الالتزام هو تضحية مشروطة بالحاضر ، ومحاصرة بطغيان « الدعوة » بصراخ الإنسان المظلوم . أي أن قبول الأدب بمساعدة الآخرين هو إخراج له عن طوره ، وانتزاع له من جوهره ، إن لم يكن الالتزام اغتراباً للأدب وتغريباً له عن قوامه الحقيقي ، لكنه اغتراب ينطوي بعدد « تحرر الإنسان » ، فكأن تحرر الإنسان هو شرط لتحرر الأدب ، ولاستعادة وجهه المفقود .

نمس ، بعد هذا الإيضاح ، مقولات الواقع والواقعية عند محمد مندور ، ونبحث في دلالتها عن إشارات الإبانة والإيهام ، حتى نبين ما هو شكل هذه الواقعية ، وهل تلتقي مع الواقعية الكلاسيكية ، أم أنها واقعية خاصة تعلن ولاءها لخصوصية العمل الأدبي ، ولا تبعاً كثيراً بالمشروع السياسي أو بمصالح الأمر الأخلاقي . وكى نخترل ، ولا نبارح التليل ، نعود إلى كتابات مندور : « القصة الاجتماعية فن أدبي رفيع » ، « تسعى الواقعية إلى تصوير الواقع وكشف أسرارها وإظهار خفاياه وتفسيره ، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره ، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريفاً كاذباً » ، « إن ما نسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التي لدينا عن الحياة ، فأى شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التي لدينا عنه . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذي نريده والذي فيه مصلحة لأنفسنا ولجتمعتنا » (٥٥) . وكما نرى ، فإن « واقعية » مندور تبدأ من التصنيف الأدبي أو من المدارس الأدبية ، وحين تقترب من مقولة الواقعية في علاقتها بالواقع ، فإنها تذهب في عمومية طافية تحتاج إلى الكثير من التحديد ، كي تجد وضوحها المطلوب ولهذا ليس غريباً أن يؤكد مندور على الخيال أكثر من تكديده على الواقع : « أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق ، أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقاً وأكثر غنى من واقع الحياة » (٥٦) . ومهما يكن من أمر فإن « واقعية » مندور لا تتجاوز المقولة العامة التي تربط الأدب بالحياة ، أي أنها واقعية محدودة ، تبدأ من شكل معين لتصوير العمل الأدبي (الرواية بشكل خاص) ، وتنتهي إلى هذا التصور . أي أنها تدرس الأدب بدءاً من تاريخ الأعمال الأدبية ، لا من الواقع الاجتماعي المعاش . ويمكن أن نقول إن موقف مندور من الأدب بقي محكوماً بمنهجه التحليلي المستند إلى فلسفة وصفية تؤمن بالتطور ، ولم يكن حديثه عن الواقعية إلا حديث إنسان متنور يؤمن بالثورة الاجتماعية ، أي أن هذا الحديث كان مرتبطاً بالموقف السياسي لا المنهج النظري في الأدب ، لذا فإن « حديث » الواقعية لم يؤد إلى تغيير في المنهج ، فاستمر المنهج التحليلي الذي كان يدافع عن أدبية العمل الأدبي ، في الوقت الذي كان ينادي فيه صاحبه بضرورة « تحطيم مدينة الموت ذات الأبراج العالية السوداء » .

الواقعية في الفكر العربي : الجذر والاستمرار والانقطاع :

من السذاجة بمكان أن نعتقد أن مقولة الواقعية سمة لمدرسة نقدية ، أو اختراع إرادي لبعض العاملين في الأدب نقداً وروايةً وشعراً ، فالواقعية ، كغيرها من المناهج الفكرية ، تأتي في تاريخها ، وإذا كان لنا أن نبحث باختزال عن جنور واقعيتنا ، فإن البحث يتجه إلى تلك الجنور

الهشة التي يطلق عليها التاريخ اسم : « عصر التنوير العربي » ، ففي تلك الجنود التي لم تعرف الكمول ، ولد فكر وارتفعت طبقة وعلا حوار ، وحاول الفكر فصل الدين عن الدولة ، ومجابهة اليقين الأزلي ، ونشر لواء العقل ، ويبحث برهان العلم . وحاولت الطبقة ، في سقوطها الحاضر في صعودها ، اللحاق بالتاريخ المعاصر ، وعمل الحوار على التنكير بالديمقراطية ورجم احتكار السلطة . لكن انكسار المشروع التنويري كسر ، فيما كسر ، كل فكر تاريخي ، فابتعد الفكر عن الواقع والتاريخ ، وظل الفكر الواقعي ، واستمر كبداية ناقصة . وإذا كان صعود الفكر الواقعي قد تراجع مع صعود الطبقة التي حاولت حمله ، فإن هذا الفكر سرعان ما تابع مساره البطيء ، في دائرة قوى اجتماعية أخرى ، فانتقل من حقل البرجوازية « الأولى » إلى حقل القوى الديمقراطية « الجديدة » ، التي حاولت حمل مشروع التحرر الاجتماعي من جديد . ومن دون أن تدخل في الكل والتفاصيل ، والكل صعب والتفاصيل عديدة ، يمكن أن نقول : إن مسار الفكر الواقعي كان موازيا في ارتقائه وهبوطه لمسار القوى الاجتماعية الداعية إلى تحرر المجتمع العربي ، فمما في نموها ، وراوح في مراوحتها ، بل تكلس وعلاه الغبار عندما هزمت تلك القوى ، ولم تترك أسباب هزيمتها . وما نمنا لا نبحث عن هذا الفكر في عموميته ، بل في تخصيصه الأدبي ، لذلك سنتوقف قليلا أمام بعض سليلاته الأدبية في النظرية والممارسة ، علما أن منهج الأدب لا ينخلع عن منهج السياسة ، وأن انحراف النظر إلى الأدب يعبر عن انحراف الرؤية في السياسة ، وبخاصة أن دعاء المنهج الواقعي ، في الأدب ، قد وضعوا خطوطا عديدة تحت كلمة السياسة ، وضرورة التعبير عنها أدبا .

إذا رجعنا إلى رموز المنهج الواقعي التي « عرضناها » باختزال أكيد ، وساعدا مفاهيمها النظرية وتطبيقاتها العملية ، فإن جملة من الأسئلة تحضر أمام القارئ والقراءة . يتلخص السؤال الأول في علاقة الواقع بالواقعية : أيهما يسبق الآخر ، وهل تصدر الواقعية عن الكتب النظرية أم أنها تأتي كجواب نظري لاسئلة عملية ؟ على الرغم من الهم الاجتماعي النبيل لدعاة المنهج الواقعي ، فإن تعاليمهم قد « غرقت » في النظرية دون أن ترصد ، بشكل كاف ، علاقات الواقع ، وإمكانياته . أي أن خصوصية الواقع الأدبي والاجتماعي قد تراجعت كثيرا أمام « عمومية » النظرية ، حتى أصبحت النظرية هي المرجع ، وأصبح الواقع مجال تطبيق محايد لتعاليمها . وإذا كان المنهج العلمي يجعل من الواقع المعاش والتاريخي قواما على المبادئ النظرية للواقعية ، فإن المنهج الواقعي « عندنا » قد قلب العلاقات ، أحيانا ، حتى كاد يقول : الواقعية قوامه على الواقع ، وبسبب ذلك مجتهد بعض الأعمال الأدبية ، لا بفضل إنتاجها الأدبي لعلاقات الواقع ، بل بسبب توافقها مع التعاليم النظرية .

أدى تغليب الواقعية على الواقع إلى نتيجة ، أو إلى نتائج ، سلبية أخرى : اعتبار كل بداية نقدية بداية بذاتها ولذاتها ؛ أي الانقطاع بين السابق واللاحق ، أو القطع بين البدايات الأولى والنهايات الأخيرة . لذا ، كانت المحاولات النقدية الواقعية ، ولا تزال ، تبدأ من « عمومية » النظرية دون أن تسعى إلى الاحاطة بما سبقها ، وبأن تجد نفسها بالتنكير بالتراث النقدي السابق لها . أكثر من ذلك ، لقد تطورت المحاولات النقدية المتزامنة في عزلة بعضها عن بعض ، في توحد نظري ، فكان التراث السابق لا معنى له ، وكأن الأعمال « الحاضرة » مساهمات

خاصة تنتمي إلى أفراد ولا تنتمي إلى منهج عام ذي هم نظري - سياسي موحد . أي أن الفكر النظري كان يلقي حاضره وماضيه ، ولا يعبا إلا بالتعاليم المدرسية الجاهزة .

في مدار انقطاع « المساهمة النظرية » عن ماضيها القريب ، وعن حاضرها المعاش ، راوحت « الواقعية » ، نظريا ، في منطلقاتها الأولى ، وعاشت على الجمل الجاهزة ، أو الصياغات البسيطة ، فلم تصل إلى مقام النظرية فعلا ، ولم تحقق ، بالتالي ، الأثر التطبيقي المرجو منها . أي أنها لم تثر مصدرها النظري (الماركسية) ، ولم تلق ضوءا جديدا على تراثها الأدبي باستعانتها من جديد على ضوء الواقعية .

عندما نقول بتقليب الواقعية على الواقع ، فإننا نلقي بحرارة السؤال في اقمطة التعابير الضبابية ، وإذا أردنا الصحو وتحديد النقد فإننا نقول : إن ممارسة

نظرية تقلب علاقات النظرية والممارسة لا بد لها أن « تتخلف عن الحياة » ، ولا بد لها أن تخرج من الحيز النظري الذي تدعيه : المادية ، وتتزع إلى الدخول إلى حيز تقيض اسمه : المثالية ، لأن مادية الممارسة تعني إغناء النظرية انطلاقا من جملة الممارسات العيانية ، التي تقوم بها ، في حقل ثقافي محدد . وقد يقال إن تلك الممارسات كانت قائمة ، ولا تزال ، لكننا نقول إن التطبيق النظري للواقعية لم يكن يحاور العلاقات الأدبية المكونة للأعمال الأدبية ، بقدر ما كان يحاور أوهامه التي كان يسقطها على تلك الأعمال .

سبق أن أشرنا إلى علاقة « النظرية الأدبية » بالممارسة السياسية ، أو إلى ضرورة علاقة « الواقعية » بالممارسة السياسية التي تتخذ الماركسية منهجا ، وإذا كانت الواقعية تحاصر ذاتها بالتعاليم الجاهزة ، فإنها لا بد أن تكون في حصارها صورة صادقة للممارسة السياسية المحاصرة لذاتها أيضا . وما دمنا نقيم مطابقة بين الأدبي والسياسي فلا بد لنا أن نلمس آثار الحصار الذاتي على « نظرية الواقعية » . فكيف يستعلن هذا الحصار ؟

أ - السمة الأولى لممارسات الواقعية السلبية هي « الاغراق في السياسة » ، أو الارتكان إلى مفهوم فضفاض للممارسة السياسية . معنى ذلك أن هذه الواقعية ، في محسوبيتها النظرية ، لم تستطع أن تمايز بين مستويات المجتمع الثلاثة : الاقتصادي والسياسي والأيديولوجي ، ولم تستطع ، بالتالي ، أن تترك شكل الممارسة السياسية الملائمة لكل مستوى من هذه المستويات ، لذلك فإنها وازت بين الاقتصادي والأيديولوجي ، وأحاطتهما بغلاف واحد هو السياسة ، وبالتالي أصبحت الأدوات السياسية هي الأدوات التي يعتمد عليها للتعامل مع المستويين الآخرين . وقد نتج عن هذا الخلط بين « السياسة » ، و« المستوى السياسي » ، غياب سياسة خاصة للتعامل مع الممارسات الأدبية والثقافية ، فتم التعامل معها كما لو كانت امتدادا للسياسة ، أو استئطالة لها ، وتم تقديمها ، وتقييمها ، بالمقولات السياسية . وقد كبح هذا الخلط كل جهد نظري حقيقي لبناء نظرية نقدية تتعامل مع الأدب من داخل علاقاته ، وحتى في المحاولات النظرية القليلة كانت الرؤية السياسية تسيطر على الأحكام الأخرى ، وتشل فاعليتها .

ب - أدى عدم التمييز بين « السياسة » و« المستوى السياسي » إلى مفهوم عام ، وغير

محدد ، المفهوم الصراع الطبقي ، فبدأ الصراع ، في حقل الأدب ، كما لو كان فقط صراعا بين الأفكار التقدمية والأفكار الرجعية ، أو صراعا بين « المضامين » الرجعية منها والداعية إلى التقدم . وعندما يختزل الصراع في الأدب إلى صراع بين أفكار ، فإن معيار الممارسة الأدبية يراجع ، ويحل الموقف السياسي للأديب محل عمله الأدبي ، أي يصبح تقييم الأعمال الأدبية هو تقييم المواقف السياسية لمنتجها . وقد نتج عن ذلك الفصل بين « الطليعة السياسية » و« الطليعة الأدبية » ، إذ أن التقييم السابق كان معنيا بالأفكار أولا ، لا في معادنها الفني ، الأمر الذي جعل « الواقعية » تتخلف أحيانا ، في النظرية والممارسة ، عن الاتجاهات الأدبية الأخرى ، بل جعل أنصارها يتعاملون مع تلك الاتجاهات ، إما من موقع الرفض الكامل ، أو من موقع مركب النقص والتعيب . أضف إلى ذلك تغييب موقع القارئ في العملية الأدبية : فما دام العمل الأدبي هو الموقف السياسي لكاتبه ، فإن البحث عن أشكال التوصيل ، فنيا ، يصبح أمرا نافلا ، كما يصبح نافلا ، أيضا ، كل جهد أدبي يسعى في ممارسته المشخصة إلى إنتاج أشكال أدبية جديدة .

ج - تقوم النظرية المائية ، في الأدب ، على تحديد العلاقات الاجتماعية بين الكتابة والقراءة ، فترى الكتابة كما القراءة علاقة اجتماعية قائمة في حقل معين من الصراع الطبقي يحدد شكل المعايير الجمالية ، ووظيفتها الإيديولوجية . لكن « الواقعية التبسيطية » تنسى مفهوم العلاقة الاجتماعية ، وتستبدلها بمقولة « الشخص » أو « الإنسان » ، وعندها تعزل « الشخص » في موقفه السياسي ، دون أن ترى شكل العلاقة بين الآثار الفنية والجمالية التي ينتجها في عمله الأدبي ، والآثار الجمالية والفنية المسيطرة ، وقد تعتبر « الشخص » رجعيا حتى عندما تكون أعماله مناهضة للمعايير المسيطرة ، بالمعنى السلبي للكلمة ، كما قد تعتبر « الشخص » تقدميا حتى وإن كانت أعماله تكامل وتستتبع المعايير الجمالية المسيطرة . وقد نتجت عن ذلك « قطعية » في التقويم ، وابتعاد أو قطيعة مع بعض الاتجاهات التقدمية ، ومناهضة لبعض الأشكال الإيجابية الجديدة ، وترويج لبعض « أصناف » الأدب الرديء . بمعنى آخر : إن « الواقعية التبسيطية » لم تقرأ الأعمال الأدبية في موقعها في الصراع الاجتماعي العام ، ولا في نزوع هذا الصراع أو أزمته ، أو « مازقه المسدود » ، بل قرأتها في « الأفكار الشخصية » لكاتبها ، إن لم يكن في سلوكهم اليومي المباشر ، لذلك فإنها لم تستطع إدراك لحظة « التناقض » في كل عمل أدبي ، كما لم تقدر أن تمايز بين ما هو إيجابي وسلبي فيه ، لذلك كانت أحكامها دائما قاطعة وياترة ، تساوي بين الكاتب والمكتوب ، وتقارن بين المكتوب والواقع ، ثم ترد الكاتب والمكتوب إلى طبقة نقية بعينها .

د - تركز الواقعية ، بشكل مستمر ، على أمرين : ضرورة معاشة « الكاتب » لواقعه من ناحية ، وضرورة تملك الأديب للوعي « الصحيح » ، الذي يمكنه من كتابة العلاقات الاجتماعية . وعلى الرغم من صحة هذين الأمرين . فإننا نقول إن هذه « الصحة » جزئية وناقصة الوضوح ، فالمعاشة أو « الخبرة الاجتماعية » مقولة عامة ، لأن معرفة التفاصيل اليومية أو التاريخية ، لا تعني القدرة على صياغتها فنيا ، أضف إلى ذلك أن هذه « الصحة » تتلوث أبدا بالنزعة التجريبية ، وتقود « الواقعية » بشكل مستقيم إلى مستوى المحاكاة ، أو

مستوى إعادة إنتاج الواقع في مظهره الخارجي . وما ينطبق على مقولة « المعاشية » ينطبق أيضا على مقولة الوعي ، إذ أن التأكيد على ضرورة الوعي ، واعتباره ضامنا لـ « الخلق الأدبي » ، يؤدي إلى اهدار الخصوصية الأدبية ، وضياعاها بين حدود علم الاجتماع والتاريخ والفلسفة . وإذا كان لنا القبول بمقولة الوعي ، فانه ينبغي أن نقوم بتمييزها ، أي : نقدها ، والتعرف على شكلها في مستوى الممارسة الأدبية ، وتعيين معنى ودلالة « الوعي الفني » . ومن شأن هذا التعيين أن يمايز « يربط » بين الوعي الاجتماعي العام ، وشكل الوعي الفني فيه . وعندها لا تحتفظ مقولتنا « المعاشية » و « الوعي » بقيمتيهما إلا في دائرة شرط أساسي : إن الركون إلى المعاشية ، والاتكاء على الوعي ، لا يعطيان أثارا ايجابية ، في إنتاج الممارسة الأدبية ، إلا إذا كان فاعل المعاشية وصاحب الوعي متملكا للمعرفة الأدبية الصحيحة ، التي تمكنه من كتابة تجربته الاجتماعية ، وهذا يعني أن الأديب لا يعكس ، في إنتاجه ، الواقع المباشر فحسب ، بل يقوم ، أيضا ، باستعمال وإنتاج وإعادة إنتاج المستوى الأدبي - المعرفي الذي يعكسه هذا الواقع المباشر . إن عدم التمييز بين مستوى انعكاس الواقع المباشر ومستوى انعكاس الواقع الأدبي الذي يرتبط به ، قد دفع بأنصار الواقعية إلى جملة تناقضات اهمها الخلط بين المحاكاة الطبيعية والتجريد الفني ، والفصل بين الواقع وبنائه الفني ، والفصل أيضا بين المنطلقات النظرية وتطبيقها ، فقد كانت تلك المنطلقات تؤكد على « فنية » العمل الأدبي ، لكنها سرعان ما كانت تفعل عن المستوى الثاني في الانعكاس ، فتنسى الحكم الأدبي ، وتغرق في مقارنة العمل الأدبي بالواقع المباشر المطلوب تغييره .

— إذا كانت مقولة الواقعية تفوي في بعض سماتها بتعاريف فضفاضة ، فان تلك السمات قد وجدت تربة خصبة لها في الضباب النظري ، الذي لازم محاولات التنظير في الفكر العربي ، حتى أصبحت تلك المحاولات مصدر ارباك ، لا منطلق تصحيح . فقد قلمت الواقعية كمقولة اجتماعية تارة ، وتارة أخرى كمقولة أدبية ، أو سياسية ، أو تاريخية فأنحلت معالمها أحيانا ، وتلاشت دلالتها الأدبية ، ولم يبق منها إلا ما يوحي بقطعية جامدة ، أو بارهاب سياسي ، أو بنزوع أخلاقي ، يمايز بين « الخير والشر » أكثر مما يمايز بين الصحيح والخطأ . إن هذا الارتباك هو الذي جعل من « مدرسة الواقعية » مدرسة لا تعرف الاستمرار ، كل حلقة فيها لا تتابع ما سبقها ، وإن فعلت فانها لا تتابع إلا السلب ، ولهذا نسأل : اليس من الغريب أن يبقى كتاب « في الثقافة المصرية » متقدما على كل المحاولات « الواقعية » التي أعقبته ، بعد مضي عشرين عاما أو أكثر ؟ سؤال آخر : لماذا لم يشكل هذا الكتاب ، في أهميته التي لا شك فيها ، قاعدة نظرية لأعمال لاحقة تنتمي إليه ، وتطوره في الوقت ذاته ؟

إشارات

- ١ - سيدتي فنكلشتين : الواقعية في الفن ، الهيئة المصرية العامة - ١٩٧١ ، القاهرة . ص : ٦٨ .
- ٢ - المرجع السابق . ص : ٨٥ .
- ٣ - المرجع السابق ص . ٩٥ .
- ٤ - المرجع السابق ص : ١٠٥ .
- ٥ - أرنولد هاويز : الفن والمجتمع عبر التاريخ (ج : ١) دار الكاتب العربي : القاهرة - ص : ٤١٩ .
- ٦ - أ. لافريتشكي : في سبيل الواقعية ، بغداد - ١٩٧٤ ، ص : ٦٤ .
- ٧ - المرجع السابق : ص : ٢٦٩ .
- ٨ - جورج لوكاتش : دراسات في الواقعية الأوروبية ، الهيئة المصرية العامة - ١٩٧٢ ص : ١٣١
- ٩ - أ. لافريتشكي ، ص : ٧١ .
- ١٠ - المرجع السابق : ص : ١٠٣ .
- 11 - G. Lukacs : Marx et engels historiens de la litterature. L'Arche. paris 1975. p : 92.
- 12 - G. Lukacs : Ecrits de moscou. Eds sociales paris. 1974, P : 288
- 13 - Ibid. P : 284
- 14 - Ibid. P : 287
- 15 - G. Lukacs : Marx et engels. P : 107
- 16 - G. Lukacs : Ecrits de Moscou P : 283
- 17 - Preserve and create. Humanites press New york 1973. P.P : 17 - 22.
- 18 - Ibid.
- 19 - G. Lukacs : Problemes du realisme L'ARCHE. 1975, P.P : 243 - 273
- 20 - Ibid.
- 21 - Ibid.

22- Jan.o. Fischer : Epoque romantique et realisme. PRAHA. 1977. P : 276

23- 24, 25, 26, 27, 28, B. Brecht : Sur le Realisme. L'ARCHE. Paris : 1970- Les arts et la revolution. L'arche : 1970

29- Ibid.

30- Ibid.

31- L.S.I. Automne 1973. 5. P.P : 3- 20

32- B. Brecht : Sur le realisme. P : 89

33- Ibid. P : 88

34- Ibid.

٢٥ - رثيف خوري : الألب المسئول - دار الآداب : ١٩٦٨ ص : ٢١ - ٢٢ .

٣٦ - المرجع السابق : ص : ٤٩ .

٣٧ - المرجع السابق : ص : ٢٢ .

٣٨ - المرجع السابق : ص : ٢٦ .

٣٩ - المرجع السابق : ص : ١٢٢ .

٤٠ - حسين مروة : دراسات نقدية - دار الفارابي : ١٩٧٦ ص : ٦

٤١ - المرجع السابق : ص : ٢٨١ .

٤٢ - المرجع السابق : ص : ١٢٤ - ١٢٥ .

٤٣ - المرجع السابق : ص : ١٤٩ .

٤٤ - المرجع السابق : ص : ٢٢٣ .

٤٥ - ٤٨ - محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، دار الفكر الجديد : ١٩٥٥ .

٤٩ - لويس عوض : مقدمة ترجمته لكتاب شلي بعنوان : بروميسيس طليقا . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة :

١٩٤٧ . ص : ١٠ (انظر كتاب محمد بركات : محمد مندور وتطور النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت -

١٩٧٩ . ص : ٢٤٠ .

٥٠ - محمد مندور : في الميزان الجديد . ص : د ، ١١ ، ...

٥١ - محمد مندور : في الميزان الجديد ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٤٤ ، ص : ٤٤

٥٢ - المرجع السابق . ص : ٤٤ ، ٨٧ .

٥٣ - المرجع السابق ، ص : ٩

٥٤ - محمد مندور : الألب ومذاهبه ، دار نهضة مصر ، ص : ١٧٤ .

٥٥ - المرجع السابق . ص : ٩٣ .

٥٦ - المرجع السابق . ص : ٩٠ .

الواقعية

سؤال نصي معرضة

النص

يمني العيد

الأدب الظاهرة

في كلام بسيط تعني واقعية الأدب انتماءه للواقع الاجتماعي ، او نسبته اليه . في حدود هذه البساطة قد يصبح الكلام على واقعية الأدب كلاما على الواقع المادي في حداثته المادية ، او في العلاقات المادية فيه . فالكلام على الظاهرة ربما لا يفيد ، الا في ضوء الكلام على مرجعها . هكذا ، فقد يؤدي الكلام على الأدب الى الكلام على مرجعه ، بل أكثر من ذلك ، قد يصير كل الكلام على الأدب كلاما على مرجعه لا غير ، الذي هو أصله ، والذي هو ، الـ أصل لكل الظواهر .

لا أعتقد ان الفلسفة الماركسية ، التي حولت النظر الى الواقع الاجتماعي في تاريخيته المادية ، أبتغت ؛ او عنت ، إسقاط الفارق بين الظواهر لتساوي بينها في وحدة أساسها المادي ، الذي ليس هو ، كما أظهرت هذه الفلسفة ، جوهرًا متوحدًا بذاته . وهذا يعني ان فهم الواقعية ، التي هي واقعية الأدب ، من حيث هو ظاهرة إجتماعية — وربما واقعية ظاهرة أخرى غير الأدب — يطرح ثلاث نقاط أولية :

الأولى هي : في مبدأ الانتماء للواقع الاجتماعي ، بما يوضح معنى هذا الانتماء .

الثانية هي : في علاقة الظواهر بالأساس المادي ، من جهة ، وفي علاقة هذه الظواهر ، بعضها ببعض الآخر ، من جهة ثانية .

الثالثة هي : في الطابع الصراعى ، الذي يتحدد به الواقع الاجتماعى كعنصر غير نقى ، وغير متوحد بذاته ، والذي تتحدد به الظواهر كنشاطات غير أحادية ، ونقية ، ومتوحد ، بذاتها أيضا .

في مايلي ، سوف نحاول مقارنة هذه النقاط ، مشيرين الى اننا — ولأسباب منهجية — سوف نتناول النقطة الثانية والثالثة معا .

اولا : في مبدأ الانتماء للمواقع الاجتماعي وفي معناه :

الظاهرة « والاصل »

لو اردنا ان نخطو خطوة اقل ببساطة في فهم الواقعية للألب ، لقلنا : ان الكلام ، الذي ينتظم في نسق ، ويتكرس في لغة لها نظامها ، فيخول صلاحية العشق والتواصل ... هذا الكلام ليس مخلوقا مجهول الهوية ، او ليس من أصل نوراني . ليس كائننا توكل مهمة ولادته لانسان مختار هو ايضا من أصل نوراني ، او ، على الاقل ، من طينة غير طينة البشر . بهذا المعنى ، فان المنطوق اللغوي الناهض في كيانه الخاص ، والحاضر في ذاكرة ، الناس ، والآتي الى لسانهم من هذه الذاكرة ، لا يأتي إلى هذه الأرض من فضاء يعطوها ، وكان الأرض سطح هو « الـ تحت » والفضاء سطح آخر هو « الـ فوق » أو كان الأرض هي « تحت » المادة : التراب . الصفاقة .. والفضاء هو « فوق » العلوي : الروح . الشفافية .. وكان الأرض ، في طبيعتها هذه ، زمن مؤقت ، ولون مظلم ؛ وكان الفضاء في طبيعته تلك ، زمن أزلي ، ولون نوراني مشرق .

أكثر فأكثر يستوعب الانسان مفهوم كروية الأرض . كروية عالمه الذي يعيش فيه ، والسابع في فضاء يزداد مجهوله كلما ازداد الانسان معرفة بهذا المجهول . يتسع المجهول باتساع القدرة على اكتشافه ، ومع هذا الاتساع للمعرفة يعود إلى الأشياء حجمها ، ويمكن ان نراها أكثر في مواقعها .

في هذا الفضاء ، الذي تغزوه المعرفة فيغريها بمجهوله ، تكوكت الأرض في عالمها ، وأصبح ممكنا ان تستقل فيه زمنا ماديا ، أي تاريخا ، يخلقها الناس فيها ولها . استقلت الأرض ولم تتعزل ، وكئننا ، في سؤالها عن الكون ، أمكنها ان تخرق النظر الى داخل فترى انها ليست مجرد سطح ، العالم فوقه أو عليه ، بل هي في الفضاء فضاء . فضاء الأرض هو عالمها ، وعالمها هو الناس الذين يبنون ، في مدار حركتهم ، نظام هذا العالم الاجتماعي .

النظرة المستقلة – ولا نقول المعزولة – لعالم الأرض أقامتها الماركسية ، فكشفت نظام حركته ، عللت هذه الحركة ، فسرتها في بنيتها الداخلية ، التي هي بنية المجتمعات في تاريخيتها . الانسان بممارسته ، بنشاطه ، ينتج التاريخ ، فيوجي ذلك بالزمن . ليس الزمن تكرار حركة الأرض في مدارها الكوني ، وليس الزمن تعدادا لحركة تتكرر ، بل هو ، وفي نطاق هذا المدار الكوني ، حركة ما يراكم الفعل البشري ، وهو ، في الوقت نفسه ، وعي بهذا الذي يراكم .

قد يكون هذا هو الواقع : موضوعية مجتمعات هذه الأرض . الكوكب المستقل ، حتى الآن ، بالحياة عليه . كوكب المجتمعات البشرية المتميزة ببنية عالمها الخاص ، والمحكومة بنظام لها فيه ؟!

أهم ما يميز هذا النظام ، ويكفل حركة تطور هذه المجتمعات ، بشكل عام ، طبعا ، علاقة مستمرة بين ما ينتجه الفعل البشري (ضمن أنماط حددتها الماركسية ، ولا يعيننا الكلام عليها)

وبين وعي هذا الذي ينتج . وعي ينتج مادة تنتج وعيا ينتجها . او مادة تنتج وعيا ينتج مادة تنتجها . ليست المسألة بحثاً عن بداية ، بل هي بحث في علاقة . في هذه العلاقة — كما كشفتها الماركسية — لا يعود الوعي مهبوطاً من خارج علوي ، ثابت ، لا يطوله الفعل البشري ، او النشاط البشري ، على مختلف أنواعه ، بل يصير ولادة تنبت من هذه الارض ، او في هذا المجتمع . ومع صيرورته ولادة ، يصبح للفعل التغيير قيمة ، وللتاريخ معنى هو معنى الحركة ، والتحول ، او معنى السيورة والتقدم . كما يصير البحث بحثاً في قوانين هذه الحركة ، اي في ما يملكتنا معرفة بسر سيورتها ، ويحولنا قدرة على التحكم في هذه السيورة . في هذا البحث يقوم الفارق بين الحركة ، في تجلياتها ، في هياتها ، فيها كظاهرة ؛ وبينها في ما ينهض بهذا الظاهر من أسس .

ليس النظر في هذه العلاقة ، بين ما هو موضوع على مستوى الظاهر ، وبين ما هو الاساس المادي ، إلا تبسيطا لعلاقة اكثر تعقيدا ، حددتها الماركسية بالعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، في المجتمع .

في بنيته الخاصة ، وفي مفهوم العلاقة بين هاتين البنيتين ، وفي كشف القانون (قانون الصراع الطبقي) ، الذي يحكم هذه العلاقة ، تحدد عالم مجتمع هذه الارض — في النظرة الماركسية — كواقع مادي قائم في استقلاليته ، وفي تاريخيته ، وفي نظامه الداخلي . لم يعد عالم هذه الارض امتداداً لعالم آخر مجهول ، يخلق عالم هذه الارض كل لحظة ويبقيه ، في وعي من يرون إلى فعل الخلق هذا ، مشلولاً في زمنه ؛ أسير فعل خلقه .. لم يعد عالم هذه الارض عالماً لا واقع له ، مجرّاً لما هو في الوجود والزمن سابق يعطل وجوده . وكان هذا السابق هو الاصل — هو الوجود . وكان هذا الواقع ليس الا صورة تحاكيه ، او واقعا يمثله او يعكسه ، او كان هذا السابق هو عالم المثل^(١) . عالم الوجود « الحقيقي » . ومن ثم كان هذا الواقع ليس إلا اللواقع ، او الالوجود ، وبالتالي اللاحقيقي . إنه وهم يبحث ، أبداً ، عن حقيقته الهاربة ، والساعي أبداً الى التماثل بها ، إلى مطابقتها ليصير الحقيقة . إنه توقي أبدي لمحاكاة المثل الاعلى ، وإنه بحث أبدي للاكتمال وفق صورته .

بهذا يبدو الواقع وكأنه في الزمن حالة عبور ، ومضة ؛ حلم . او كأنه ، في حقيقته ، ليس إلا ما هو في وعي الفرد ، الذي يرى في حياته الحياة ، وفي عبوره عبورها . ينسى الانسان ، في هذه النظرة ، ان الموت هو سر الحياة ؛ فعل نيمومتها وشرعية هذه النيمومة . ينسى ان الزمن لا يمكن أبداً ان يكون زمنه ، وان حياته لا يمكن ان تكون هي الحياة . ينسى الانسان هذا فيرى في موته الموت ، وفي زمنه الزمن ، وفي عبوره العبور و يجبر الواقع الى رؤياه^(٢) فيبدو ومضة ، حلماً بلا زمن .

الخارج والداخل

أقامت الماركسية النظرة المستقلة لعالم مجتمعات الارض . حررت هذا العالم من سجن المحاكاة ، وأطلقت أصلاً وواقعاً يبحث عن معناه فيه . وهي ، في ذلك ، لم تعزل هذه المجتمعات عن فضاءها الطبيعي والخارجي ، بل نظرت الى هذا الفضاء من ارض الواقع ، لتكشف

مجهوله ، وليصير هذا الخارج داخلا له حضوره الاكثر وعيا ، والاكثر فاعلية إيجابية في بنية هذا الواقع ، وفي حركته ، التي هي فعل تاريخي متطور .

هكذا ، وعلى أساس من هذه النقطة المبدئية الاولى ، فنحن حين ننسب نتائج ما للواقع ، او حين نصفه بأنه واقعي ، إنما ننفي عن هذا النتائج ، بشكل اولي وعام ، ولكن أساسي ، صفة الخارجي التي لحقت به ، وعلقت بالادمان ، او صفة العلوي ، الفوقي ، التي أزلته وأبدته جوهرًا قسما . نرد هذا النتائج ، بالفعل ، الى مجتمعه ، لنراه في سياق بنية هذا المجتمع ، وفي نظامه الذي يحكمه ، فنعيد إليه ، برؤيتنا هذه قابليته على التغير ، ونرجع إليه فعل الانسان فيه ، فلا يتكرس ، تحت ستار قسيميته ، في نظام يكرسه . بهذا يصير المجتمع ، وكل ما ينتج فيه ، داخلا . ليس من خارج سوى ما هو خارج المجتمع ، او خارج تاريخيته .

وفي هذا الداخل يمكن الكلام على الظاهرات ، وعلى البنى المتميزة ، والمستقلة بتمييزها ، دون ان يقوينا الكلام على استقلالها إلى إخراجها من بنيتها الكلية ، التي هي المجتمع ، بحيث تصبح ظاهرة ما - وعلى سبيل المثال - داخلا ، وما سواها خارجا معزولا عنها ... ليس من داخل الا داخل البنية الاجتماعية ، وليس استقلال الظاهرة الا تمييزها ، الذي هو شكل علاقتها بعناصر أخرى ، او بظواهر أخرى ، في هذه البنية الاجتماعية . إن إقامة حدود الاستقلال ، والتمييز ، لظاهرة ما ، وان دراسة القوانين الداخلية لهذه الظاهرة ، لا يمكن ان يكون سليما الا بالنظر الى هذه الحدود ، كما هي ، في حقيقتها ، أي من حيث هي حدود ، ينهض عندها تمايز الظاهرات ، واستقلالها بنسقتها ، عما هو سواها له نسقه .

الحدود هذه ، هي مساحة العلاقات ، وأرضها المشتركة ، التي عليها تتقاطع وتتداخل وتتفرق . ليس الحد فاصلا ، قائما بذاته ، بل هو ما نرى اليه في تمييز الظاهرة نفسها ، مقارنة بغيرها . إنه خط وهمي ، اذا صح التمثيل ، ينهض في الذهن الرائي الى الظاهرات في تمييزها .

هذا يعني ان عزل الظاهرة ليس عزلا عن خارج ، بل هو رؤيتها في تمييزها ، وهو محاولة فهم بنية هذا التمييز حين تنهض عن أرضها السديمية المشتركة .

استنتاج : استقلال الالب بزمنه المادي

ما تقدم ، وهو عام وسريع ، يفسح المجال واسعا للكلام على المسألة الانبية ، التي هي ، بالمعنى أعلاه ، مسألة واقعية ، أي مسألة داخلية في نظام بنية المجتمع ، وليست امتدادا لما هو قبل في الزمان ، او في اللزمان ، كما ليست استمرارا لما هو فوق في المكان ، او اللامكان . ليست مسألة الالب وجودا مطروحا للنظر فيه ، في نطاق نظام آخر ، او في علاقته بنظام آخر غير عالم المجتمعات البشرية على هذه الارض .

واقعية الالب ، في حدود هذه النقطة الاولى ، هي دخوله المفهومي في نظام عالم مجتمع الارض ، وقد استقل بزمنه المادي التاريخي ، وهي تحرره ، في مفهومه هذا ، من فكرة الولادة المجهولة الاصل أبدا ، او من فكرة نسبته إلى ما هو خارج هذه المجتمعات الارضية ، هذه المجتمعات التي قد لا تنتكر ، في زمنها المادي ، للسحر والخرافة والنبوءة ، ولكنها تنظر اليها

كظاهرات مشبوبة إلى أساسها ، وتضعها في سياق هذا الأساس ، الذي يخلقها في مداره : أي في الصراع الاجتماعي .

ثانيا : علاقة الظواهر بالأساس المادي هو الطابع الصراعى لهذه العلاقة : لكن ماذا تعني واقعية الأدب ، في هذه الحدود المبدئية ؟ ماذا يعني أن ننسب الأدب للمجتمع فنقول أنه واقعي ؟

هل الواقعية مجرد مبدأ ؟

لا شيء سوى المبدئية العامة - السهلة - التي تضع كل الظواهر على مستوى فوقى واحد . ولا شيء سوى الاخلاص للمنطق النظري العام ، الذي أقام لعالم الأرض واقعها الاجتماعي المستقل . هذه المبدئية هي الخطوة الأولى ، التي لا تخص الأدب وحده ، أو التي تخصه في ما هي تخص الثقافة ، أو في ما هي تخص أية ظاهرة إجتماعية أخرى ، قائمة على مستوى الوعي ، أو على مستوى البنية الفوقية في المجتمع . بل هذه هي الخطوة ما قبل الأولى حين يكون الأدب هو المعنى بهذه المسألة .

هكذا فإن نعت الأدب بصفة الواقعية هو نعت يصبح ، عند الاكتفاء به ، نعتا لا معنى له سوى التكرار ، الذي يفقد معه المنطق هذا معناه التأسيسي ، وقيمه الوظيفية ، ويصير شكليا .

ونحن ، إذ نتفق على هذه الخطوة الأولى ، نتعرض للاختلاف حين نتجاوزها إلى ما هو تفصيلي ، وخاص بالأدب . وهنا يظهر الاشكال الذي يترك أثره على معنى المبدأ أو يضعنا في موضع الاختلاف عليه أيضا . طغيان المبدأ ، وإطلاقته ، هو إهمال التفاصيل ، وتلويبها في المبدأ . أخلاقية المبدأ تحسن الفكر أحيانا ، وتعفيه - أو يعفي نفسه بحجتها - من ممارسة نشاطه . وأخلاقية المبدأ تعني ، أحيانا أخرى ، جهلا ، أو عجزا ، عن معرفة التفاصيل ، أو القوانين الخاصة ، التي تولد تميز الظاهرة وتمنحها استقلالها : إن البحث في مفهوم الزمن الروائي ، مثلا ، وإن دراسة وظيفة اللون في لوحات فنان ، وإن التوصل إلى رؤية الفضاء الدلالي الذي يولده إيقاع قصيدة ، هي مسائل تفصيلية ، ولكنها مهمة لأنها هي التي تميز جنسها الفني أو الأدبي ، ولا يجوز غمرها في طوفان المبدأ ، بحيث تتعادل هذه الفنون فيه ، أو بحيث تتعادل هذه الفنون وأي خطاب آخر .

ثم ، من قال لنا إن واقعية الأثر الأدبي ، أو الفني ، هي خارج هذه التفاصيل؟ واقعية الأثر هي في حقيقته ، أو في قدرته على الإيهام بهذه الحقيقة ، وهو لذلك يحتاج إلى كل هذه الوسائل الخاصة به . حقيقة الأثر هي التي تجعله مختلفا عما سواه ، ولا سقط في أن يكون غيره ، وفقد ، من ثم ، مبرر وجوده . حين يكون الأثر قادرا على الإيهام بحقيقته يكون : أدرا ، أيضا ، على إحالتنا إلى ما هو سواه ، ويكون ، في قدرته هذه ، مصدر معرفة جديدة .

نشير ، بالمناسبة ، إلى أن الاكتفاء ، أحيانا أو غالبا ، بالكلام على واقعية الأدب في هذه الحدود المبدئية ، أو بتكرار مصطلح الواقعية ، هو الذي نفع مثقفينا ، الماركسيين بفكرهم ، أو الذين يطمحون إلى أن يكونوا ماركسيين في نشاطهم الفكري ، والذين أتاحت لهم فرص الافادة

من منجزات الأبحاث والدراسات العلمية الحديثة ، أو مما تطرحه هذه الأبحاث من قضايا تستهدف الوصول إلى مزيد من المعرفة بالنص الأدبي ... أن هذا الاكتفاء - الذي قد يكون من موقع الحرص على المبدأ أو من موقع انعاء احتكار المعرفة بالاصول - هو الذي دفع بهذا البعض ، من المثقفين ، إلى أن يتسائل عن معنى الواقعية الراكدة في حدود مبدئيتها هذه . يسألون عن معناها - وقد سأل قبلهم آخرون - في كل مرة يجري فيها حوار على واقعية الأدب ، وفي كل مناسبة يتكرر فيها استعمال هذا المصطلح ، بغية وصف الأدب به ، أو رغبة في التزام الأدب به .

يسأل هذا البعض ، ما هو الواقع ؟ ما معنى الواقعية ؟ عن أي واقع نتكلم ؟ وهم في سؤالهم قد لا يرفضون الواقعية للأدب ، بل يرفضون عمومية المصطلح وغموضه . وهم بالتالي ينفعون به نحو مزيد من الوضوح والمعرفة ، أي ينفعون الكلام نحو مزيد من البحث في معنى الواقعية ، وفي فهم المسائل الأدبية المطروحة بالخارج على فكرتنا العربي « الحديث » .

عمومية الواقع مجال تلتقي فيه الواقعية بالمثالية

ولكن ، وبغض النظر عن المنطلقات الفكرية التي قد يطرح منها هذا السؤال ، وبغض النظر عما إذا كان من طرح السؤال ماركسيا حقا ، أم مدعيا للماركسية ، أم آخر يطمح في أن يكون ماركسيا ، يمكننا أن نرى إلى شرعية هذا السؤال ، التي هي شرعية البحث والمناقشة والتطوير ، من جهة ، والتي هي ، من جهة ثانية ، شرعية تبررها عمومية المصطلح نفسها .

لا معنى لأن يحاصر بحثنا الأدبي العربي مصطلح الواقعية للأدب ، في هذه الصلود المبدئية . لا معنى لهذه المحاصرة سوى إعطاء الهجوم على الواقعية سببا يبرره . إنه التشريع « لنقد » عليه أن يبقى أخلاقيا لا يقارب البحث ، ولا يفامر نحو المعرفة .

على أن هذا لا يعني ، ولا يمكنه أن يعني ، أننا ننكر أهمية هذا المنطلق المبدئي المفهوم الواقعية ؛ مبدأ الانتماء للواقع ، بل ربما ، ولأننا ندرك أهميته نقول بضرورة عدم الاكتفاء به . فلئن كانت أهمية هذا المبدأ تتحدد ، في وجه من وجوها ، بإقامة الفارق بين نظرتين فكريتين رئيسيتين : الأولى تقول بالمصدر الإلهي للظواهر لتراها ، من ثم انعكاسا لمثال أعلى . والثانية تقول بالمصدر المادي لهذه الظواهر ؛ فأننا نخشى أن يلتقي أصحاب النظرة الثانية ، من حيث لا يقصون - والقصد غير مهم - وأصحاب النظرة الأولى . مع فارق بسيط هو : - أن أصحاب النظرة الأولى يقيمون العلاقة بين المجتمع ككل - الذي هو ظاهرة - وبين مثال له ، أعلى ؛ خارج عنه ، هو مصدره . أي يقيمون العلاقة بين طرف هو المجتمع ، وطرف آخر هو أصله أو مصدره . العلاقة بين الطرفين هي علاقة انعكاس حركتها المحاكاة : المجتمع هو ظاهرة تعكس أصلها . وهو ، في كونه كذلك ، يعيش طموح المحاكاة لهذا الأصل ، وبذلك يتحدد زمنه كتاريخ لصبوة العودة إلى هذا الأصل (٣) ، كما يصير هذا الأصل هو مثاله ، أي نقطة تطلعه وغاية وصوله . حركة العلاقة هي حركة الظاهرة نحو المثال . وهي ، في ذلك ، تبو حركة تطلع (لاتها - وفي ضوء هذه النظرة - حركة من تحت إلى فوق) ، ولكنها ، في الحقيقة ، حركة عودة . أنها ، في الظاهر ، حركة زمن تاريخي متطور ، ولكنها في الحقيقة ، حركة زمن

انكشافي ، هو زمن « الدوغم » الاعلى القائم في السابق . هل تفسر هذه الحركة امورا نعيشها في مجتمعاتنا العربية ، التي يسيطر فيها « دوغم » الزمن السابق او الاول ؟ . وهل يفسر مفهوم العودة بمعناه هذا هوية علاقات لنا برموز : الام ، والاب ، والماضي ، والارض ، والوطن ؟ وهل علينا ان نغير هوية علاقتنا — وليس علاقتنا طبعاً — بهذه الرموز — كي تولد من جديد ، وكي تصبح حركة زمننا حركة ولادة ، لا حركة عودة وانكفاء ؟ . ربما كان علينا ان نفحص اكثر في هذه المسألة ، التي ليس مجالها هنا ، بل هي الاشارة تقرينا بها نوافذ البحث وهو يستدير حول المشكلة . لذلك نعود الى هذا الفارق البسيط الذي هو ، ايضاً :

— ان اصحاب النظرة الثانية يقيمون العلاقة بين الأدب ، وبين أساس له داخل المجتمع : الأدب هو ظاهرة (مع ومن ظاهرات اخرى) الأساس المادي . البنية التحتية ، هو أصل هذه الظاهرة . العلاقة بينهما هي علاقة انعكاس . (لا نفعل جبلية العلاقة هذه) . الأدب هو طرف ، والأساس المادي هو طرف آخر في العلاقة . ولكن الخشبة ، كل الخشبة ، ان يصير الطموح — في علاقة الانعكاس غير الواضحة ، او المبدئية — هو مماثلة الأدب « أصله » او النزوع الى محاكاة هذا « الأصل » المادي .

في كلا الحالين يلغي الأدب حضوره ليكون « أصله »^(٤) . وهو في الحالة الثانية يستبدل طموحه في التميز عن أساسه المادي ، من حيث هو ظاهرة بطموحه في التماثل مع هذا الأساس ، فلا يعود ظاهرة^(٥) . وبذلك يصير مفهوم العودة مفهوماً يتحكم ، ايضاً ، بعلاقة الأدب « بأصله » المادي ، او يتحكم بعلاقة الأدب بما هو من الأدب ماضيه . أي انه ، وحين يتناقق الأدب فيدعي — في حدود نظرية الانعكاس المبدئية — عدم زهاب حركته في اتجاه أساسه المادي ، يكون عليه — كي يبقى ظاهرة متميزة — ان يستمر بماضيه الذي يصبح مثاله .

ان مثل هذا الالتقاء بين النظرتين اللتين أشرنا إليهما ، هو إمكانية ترد ، او هو منزلق خطره ما يبرره : ان التراجع بالكلام الى حدود المبدئية يلغي الكلام ، فلا يبقى عند ذلك الا ما هو المبدأ الذي يرشحه — وربما يريده — إلغاء الكلام لان يكون مطلقاً ، متجوهاً .

إلغاء الكلام يرشح المبدأ لان يكون الأصل والظاهرة معاً : العلة والمعلول في آن واحد ، فلا يعود ثمة من مسافة بين الموضوع وبين المعرفة به . يلغي الموضوع معرفته لانه هو نفسه هذه المعرفة . وتقعد المعرفة صفة التملك لموضوعها ، وبالتالي صفة القدرة على تجاوزه . تراوح المعرفة مكانها فتقبل . يسقط التملك المعرفي ، القادر على الانتقال بموضوعه في الزمن ، أي على نقل موضوعه الى موضع معرفي ، متقدم ، يطرح ، بدوره ، إمكانية الاستمرار بهذا الزمن المعرفي . يلجم الموضوع تطوره . يعطل اختلافه . يركد في أصله ..

إن تراجع الكلام الى حدود المبدأ هو شلل الكلام ، وهو بقاؤه كما هو ، متماهياً في المبدأ (النظام) ، يعيش حركة التكرار للمبدأ وفعل الالفاء لذاته . وفي هذا موت المبدأ ، او نفي قدرته على الحضور في الحياة ، او في ما هو مؤشر وجوده الفعلي ، وحقيقته المادية . وقد لا يختلف الامر كثيراً ، حين يقول اصحاب النظرة الثانية باستقلالية الظاهرة الانبئية ، وتميزها ، ولكن ليعبوا ، في ممارستهم ، الى مماثلة الأدب بأساسه المادي ، او الى مطابقتها بما هو مرجعه او شرطه ، وهم إذ يربطون الكلام على الأدب ، لا يتكلمون الا على ما هو سواء .

استقلالية الظاهرة الأدبية مدخل لمعرفتها

لقد ميزت الماركسية بين الظاهرة وشرطها ، وأقامت فارق الهيئة بينهما ، كما ميزت الماركسية بين الظاهرات ، ورأت الى استقلال بعضها عن بعضها الآخر . والمهم ليس تأكيد هذه المفاهيم الماركسية قولا ، ونقضها ممارسة ، بحيث يخلط الواحد منا ، وتحت اسم الواقعية ، بين ما هو أدب وبين وقائع هي مرجع لهذا الأدب . هذا الخلط يولد وهما بالواقعية ، ويجعلنا نصف الأدبي بالحقوقي على أساس من هذا المرجع ، وبالتالي يجعلنا نتخذ من الحقيقي هذا معيارا نقوم به النص . الصحة والكذب هما الحد الذي نقوم عليه النص . ولكن هل الأدب كلام يخضع لبرهان الصحة ؟ وما هو الحقيقي بالنسبة للنص الأدبي ؟ هل هو في ما بين النص الأدبي ونص آخر ، أو واقع ، ما ، أم هو في النص الأدبي ذاته ؟ أي هو في العلاقة بين الأدبي وما هو سواء ، أم هو في الأدبي نفسه ؟ في الأدبي ، أي في بنية عالم النص المتخيل ، في نظام هذه البنية ، في شكلها الفني ، في وظيفة البنية الجمالية القادرة على تحقيق فعل الاحالة ، إحالة القارئ من النص الى مرجعه ، لينظر في هذا المرجع بعين جديدة ؟ .

هذه الاسئلة ، وغيرها ، تصوغ مسائل عديدة مطروحة على الدراسة الأدبية ، منذ بداية هذا القرن ، وما زالت موضوع جنل واسع ، وموضوع تفكير وبحث عميقين ^(٦) . لكن لا بد لنا من ملاحظة ان معظم هذه المسائل طرحت للبحث ، مع هذه الانعطافة التاريخية الجذرية التي رأت في النص الأدبي منتجا اجتماعيا ينتمي الى عالم الانسان وواقعه ، كما رأت فيه منتجا مادته اللغة ، التي ليست مجرد نظام ، بل مادة تاريخية اجتماعية أيضا . هكذا يمكننا القول انه سواء اتوجه البحث نحو دراسة مرجع النص ، وفهم واقعية الأدب كتركيز على هذا المرجع ، أم كتأكيد عليه ، أو كطابقته معه ، أم توجه نحو دراسة النص في استقلاليته ، فإنه بحث ينهض على أساس انتماء النص للواقع : ذلك ان التأكيد على الاستقلال ، والتميز ، يضمن الإشارة الى علاقة الانتماء ، ويؤكد في الوقت نفسه . لا استقلالية إذا لم يكن ثمة ما يجب الاستقلال عنه . ولا تميز إذا لم يكن ثمة ما يجب التميز عنه ، مما هو من الجنس ذاته . ان توجه النقد الى دراسة النص ، في استقلاليته ، لا يعني ، بالضرورة ، إقامة النص في غيبانيته . غيبانية النص هي التي تطرح مسألة المرجع ، من حيث المبدأ ، ومن حيث الهوية : تنفي وجود المرجع أو تجعله سريا ، مجهولا ، وفوق المعرفة . أما اجتماعية النص فإنها — ومع القول بالاستقلالية ، ومع ممارستها أيضا — تستهدف فهمها أعمق ، وبخولا أبعد في هذه السرية ، للنص ^(٧) .

ليست الاشكالية المطروحة على البحث ، إذن ، هي النقطة الأولى التي أشرنا اليها في بداية هذه الدراسة ، والتي هي في مبدأ انتماء الأدب للواقع الاجتماعي . أي ليست الاشكالية هي الواقعية في مفهومها البسيط المطروح في حدوده المبدئية . بل الاشكالية هي في تجاوزها نحو وضع النص نفسه موضع البحث المعرفي . وقد يسأل البعض مستتركا : هل وضع النص الأدبي موضع البحث المعرفي يمنع ، أو يجب ان يمنع ، البحث في ما هو مرجعه . ولماذا ؟ .

لنضع جانبا ، وقبل كل شيء ، هذا النوع من الدراسات ، الذي يجعل من مراجع النص الأدبي موضوعا له . والذي يمكن ان يكون دراسات في شروط تكون النص ، أو الذي يمكن ان يكون دراسات لتاريخ تطور الأدب . مثل هذا النوع من الدراسات لا يهتم ، وليس عليه ان يهتم ؟ مباشرة ، بالنص الأدبي ، أو بمعرفته بواخه . النص الأدبي ليس موضوع الدراسة المباشر ، مثل هذه الدراسات يمكن ان تنتمي الى الدراسة الاجتماعية ، أو التاريخية الأدبية . وهي مهمة ومفيدة ، ولكنها ليست دراسة معنية مباشرة بالنص ، بالمادة الأدبية ، بل هي معنية بالآداب .

يمكننا في هذا الصدد ، ان نشعر ، أيضا ، الى ما هو معروف بالقراءات المتعددة للنص . هذه القراءات تنتظر الى النص في مرجعه وقد تقرؤه قراءة سياسية ، او قراءة تاريخية ، او قراءة سيكولوجية ، مستهتفة بذلك كشف حضور هذه المراجع في النص او ربما رؤية علاقة النص بهذه المراجع ، مما يفسره او يعمله ، ومما قد يضيء واقعا خارجيه . ولكن هذه القراءات ليست في نظر الشعريين (أي الذين يقولون بقراءة القوانين الداخلية للنص) قراءات أدبية ، لانها لا تقارب — بحسب نظرتهم — النص في نظامه الداخلي ، الذي غدت فيه هذه المراجع تولد دلالاتها الخاصة ، او دلالات ذات وظيفة داخلية في النص .

وتبقى القراءات المتعددة قراءات ممكنة ، وشرعية ، لا يقف النقد ضدها ، انما ينكر ان تكون واحدة منها هي ، كما قلنا ، القراءة الادبية للنص ، او ان يكون النص ، وتحت غطاء الواقعية ، واحدا من مراجعه ، نعامله به فنغفره ، او نخترله ، او نغيبه . كما ينكر ان يكون النص مجموع هذه المراجع ، فنهمل تحوله ، او عملية تكونه في شكله الذي يولد مختلفا . ولادة النص ، في شكله ، هي حركة حياته ، وهي بالتالي زمانه الخاص .

النص الادبي في البحث النقدي

ليس النص الادبي ، إذن ، مجموع مراجعه ، او واحدا منها ، وليس النص معادلا لهذه المراجع او لواحد منها ، بل ان النقد هو الذي يراه او يجعله كذلك . ومن ثم فان واقعية النص هي ، وفي حدود هذه الرؤية النقدية ، ليست واقعيته الحقيقية ، بل هي فهم معين للواقعية . كأن النقد في عجزه يشوه الواقعية ، او كأنه يخفي عجزه في هذا التشويه .

ان النقد ، في عجزه عن قراءة النص قراءة أدبية ، أي قراءة تكشفه في نظامه المستقل ، وفي هيأته الخاصة ، وان النقد إذ يستسهل رؤية المرجع قبل تحوله في بنية الشكل (٨) ، يميل الى شد النص الى مرجعه ، والى معادلته به ، ليرى ، من ثم ، في هذه المعادلة ، النص كله . هذه الحركة للنقد نحو النص لها اتجاهها الآخر ، الذي يطلب من النص ان يكون مرجعه ، الذي يحده هو ، كي يكون النص أدبيا واقعيًا . واقعية النص هي التصاق بالمرجع ؛ لا المرجع القائم في النص ، بل الذي يحده النقد للنص ، هكذا ، ومن نقد لا يقرأ في النص سوى مرجعه ، يتم الانزلاق نحو نقد يحدد للنص مرجعه معرفا أدبية للنص بهذا المرجع ، الذي هو واقعيته .

النص الادبي هو نص له هويته ، كما لكل شيء هويته ، وهو بذلك ليس نصا سياسيا ، او سيكولوجيا ، او اجتماعيا ، وان كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية . وهو اذ يحمل هذه الدلالات ، يتيح لنا ان نقرأه اكثر من قراءة . ولكن ليس للنص ، حين تتبج لنا هويته مثل هذه القراءات ، او حين يحيلنا الى مراجعه العدة ، ان يسقط كائني ، فتقريب هويته في ما هو سواء الذي نعامله به . ذلك أننا حين نعامل النص بما هو سواء ، لا يقتصر فعلنا على إسقاط النص الادبي ، بل أننا نفعل تحول الواقعي (الطبيعي والاجتماعي) ، وصيرورته كونا من العلامات (Signes) (٩) ، له وجوده المادي ، وله ميادينه ، التي يملك كل منها توجهه نحو الواقع فيكسر انعكاس حقيقته ، او يحرقها بطريقته الخاصة .

نوغل في التبسيط ، نسطح الواقع الاجتماعي حين نعامل كل شيء بسواه ، نكسر العلاقات بين هذا الواقع وفضائه ؛ بينه وبين المستوى الدلالي فيه ؛ بين حقول الدلالات نفسها . نضغط عالم الدلالات . نلغي المسافة بين مستوياتها . نتنكر للأيدولوجيا ونحزن ندافع عن مواقع فيها . يصير الواقع عالما بلا فضاء ، بلا حركة ، بلا قاع ، بلا حياة . يصير مجرد سطح مادي لا يكتسب غناه الا بجوهرته ، او بتجريده ، ومنحه قدرات مطلقة .

ولعل السؤال الذي يحضر القارئ ، ويحضرنا معه ، هو سؤال يقول : ما هو النص الادبي إذن ؟ ما هي هويته هذه ؟

قد يبدو هذا السؤال هو الخطوة الاصبعب للطرح اعلاه ، ولكن لا بد لنا من ان نوضح الموقع النظري ، الذي نطرح منه هذا السؤال . هل نطرح السؤال من موقع النفي المسبق له ؟ هل نطرح السؤال من موقع النظر الى الهوية كماهية . اي من حيث هي طبيعة الشيء ؟ ان هذا يجعلنا ندور في الحلقة المفرغة . ذلك ان الوجود هو كذلك ، اي في هويته هذه ، بحكم طبيعته . وكأن الوجود يوجد حاملا لهويته التي هي له قبل زمن وجوده . هذا الموقع يضع الوجود خارج حدود عين المعرفة ، وان ادعى السؤال مثل هذه المعرفة . ان المعرفة ، من هذا الموقع ، امر مستحيل ، او حركة ملجومة ، والسؤال هذا يضم جوابه ، وينفي ذاته ، وهو في نفي ذاته يحيل الى ايدولوجي سائد ، يرى في الادب معجزة ، ويرى انه كما الالوحي والسحري ، سري ولغوي . هذا الفوقي والسري هو هويته .

نحن نطرح السؤال من موقع نظري آخر ؛ موقع يرى الى تكون الهوية عبر زمن تاريخي اجتماعي ، ولكن ينظر فيها ، في وضعيتها القائمة ، اي في هياتها المادية . الهوية هي هذه الهيئة في حركة استمرارها الخاص . او هي قيام الهيئة ، والسؤال عنها ، يفتح الباب امام المعرفة لرؤية هذا الوجود المادي الادبي في عمقه الانساني ، في حضور الفعل الانساني فيه ؛ الفعل المراكم ، والمولد ، لنبض حياته .

نرى الى هذا الوجود الادبي في مادته التي هي اللغة ؛ في عناصره المكونة له ، في حركة هذه العناصر ؛ في العلاقات التي تولدها الحركة ؛ في الدلالات الناهضة في فضاء العلاقات . وهذا لا يعني ، كما يظن البعض ، ان معرفة النص الادبي ، على هذا النحو ، هي آلية الادب ، او مكنتة إنتاجه ، اي جعله موضوع فبركة وصناعة .

لا . ليس الامر كذلك ، اذ علينا ان نميز بين معرفة الشيء ، وبين الشيء نفسه . إن معرفة الادب (النص النقدي) ليست هي الادب (النص الادبي) . إن معاملة فعل المعرفة بالادب ، بفعل تكون الادب ، هو نفي لزمان التكوين التاريخي للادب ، وهو ، في الوقت نفسه ، نفي لامكانية تحقيق فعل المعرفة ذاته . هذا هو المنطق ، الذي يحكم الاتجاه الوصفي للنقد ، هذا الاتجاه ، على تفاوت تياراته ، يرى في النص النقدي نصا ادبيا ، او يماهي بينهما . وهو بذلك ينفي إمكانية المعرفة ، ويجوهر الفعل الادبي ، ويضعه على مستوى الاطلاق .

ثمة سبب آخر يدفع بالبعض لان يرى في النقد ، الباحث عن معرفة النص الادبي ، نوما

من الالية للالاب . هذا السبب مصدره البنيوية التي خطلت خطوة مهمة على طريقة معرفة النص ، معتمدة مبدأ عزل العنصر (الذي هو هنا بنية النص . بنية النص هي عنصر بالنظر الى البنية الاجتماعية ، وهذا لا يتناقض وتحديد عناصر بنية النص) ، غير ان البنيوية ، على أهمية خطواتها هذه ، اكتفت بالنظر الى نظام البنية في تزامنية عناصره . وهي ، وأن حذرت من النظر الى البنية ، في هياتها وفي نسقها ، كمعادل لمجموع عناصرها ، إلا انها ، وبسبب إغفالها حركة الزمن التاريخي لتكون البنية ، أغرت بإمكانية إعادة تركيب البنية إنطلاقاً من عناصرها المفردة بالتحليل . وبذلك أوهمت بإمكانية مكنته البنية ، او ببنيتها بعد أن وقعت هي في مكنته تفكيكها .

غير ان الوهم الذي ولته البنيوية يحمل تناقضه الذي ارتد ضدها . فالنشاط المعرفي ، إذ يخلو إمكانية الكشف عن عناصر البنية في هويتها المنفظمة ، انما يخلو إياها بحكم مرور الزمن ، الذي أوصل البنية الى هذه الهوية ، وبالتالي بحكم علاقات البنية التي تنهض بحركة هذا الزمن . فكيف نسقط هذه الحركة التاريخية للزمن ، التي لا تصل البنية الى انتظامها الا بها ؟

صحيح ان هذه الحركة التاريخية ليست ماضياً ، او ليست شيئاً انتهى ، وبالتالي ليست وجوداً منفصلاً قائماً في كيانه ، في السـما قبل ، بل هي حركة حاضرة في كثافة البنية . في هذه الكثافة التي تشع فيها الرموز والعلامات ، ملتقية ومتناقضة ، والتي فيها نرى الى الايديولوجيا : الى النشاط البشري في صراعه الطبقي التاريخي .

ولكن قيام الحركة التاريخية ، في زمنها الحاضر ، لا يعني إغفالها كي لا نرى من هذا الزمن الا انتظامه ، او كي لا نرى هذا الزمن الا في انتظامه الالي .

أضف ان مكنته البنية ، او إعادة تركيبها ، انطلاقاً من عناصرها المفردة ، ومن نظامها المضاء ، هو فعل يقتصر على تقليد البنية ، وإعادة هياتها اليها . اي انه فعل لا يولد الهية ، بل يكرها . وهو بذلك لا يكتفي بإلغاء حرارة الفعل الانساني وبفضه الحي ، إذ يعزله عن حوضه البشري الذي ينمو ويحيى فيه ، بل يعطل فعل البحث المعرفي نفسه بمعناه الكشفي ، الخلاق ، ويصير فعل تعرف ، فعل تذكر للنموذج الجاهز الذي نعيد إقامته بعد عملية التفكيك ، او انطلاقاً من عناصر نجعلها .

هكذا ، ومرة أخرى ، نرى ان استمرار النشاط المعرفي (الذي هو بهذا المعنى نشاط ابداعي ، او الذي هو إبداع بهذا المعنى) ، رهن بهذه الحركة التاريخية للزمن ، وليس فقط بحركته المنظمة في البنية ، نون ان يعني ذلك قصر المعرفة على هذه الحركة التاريخية ، او معاملة البنية بهذه التاريخية . ان النشاط المعرفي قائم في سياق التحول كما هو قائم في بني النشاط المنحرفة نحو شكلها الخاص .

ونحن ، وقبل ان تنتقل الى طرح موضوع النظر في هوية النص ، وفي بنيته الخاصة ، نود ان نذكر القارئ بأن البحث ، الذي جعل من النص الابدي موضوع معرفة لنشاطه ، هو بحث حديث العهد ، لم يعض عليه بعد زمن يمكنه من فتح كل ابواب الاسئلة التي طرقها ، وبخاصة

إذا ما أخذنا بعين الاعتبار طول الزمن الذي سادت فيه المفاهيم الوصفية للأدب ، والتي أرادت للنص النقدي ان يكون نصاً ادبياً أيضاً .

نذكر القارئ بذلك لكي لا يطلب منا أكثر مما نستطيع ، ونذكره بذلك لنقول له ، في الوقت نفسه ، ان هذا البحث النقدي ، الذي ميز بين نصه والنص الادبي استطاع ، على قصر مدته ، ان يفتح ابواباً عدة امام معرفة النص الادبي ، من حيث تكون بنيته ، ومن حيث تخصص العلاقات فيه بهذه البنية ، ومن حيث اندراج هذه العلاقات في السياق الثقافي الاجتماعي بحكم مانت التي هي اللغة ، إن تطور العلوم اللسانية ، الذي نعلم ، أفسح مجالاً مهماً لتطور البحث المعرفي الذي موضوعه النص الادبي . هكذا أمكننا ان نسال :

الواقعية . البنوية « والادبية » (او الشعرية)

كيف نقارب النص في هويته الخاصة ، اي في ابيته ؟ وهل يمكننا ان نرى ، في الوقت نفسه ، الى علاقاته بالاساس المادي ، وبالمظاهر الثقافية الاخرى ؟ اي هل يمكننا ان نرى الى هذه العلاقات في هذه الهوية نفسها ؟ .

نطرح هذا السؤال ضد مسارين نقديين :

— مسار « الواقعية » التي عادت بين النص ومرجعه ، سواء اكان هذا المرجع هو المجتمع ، ككل ، ام هو أحد مستوياته ، والذي قد يكون المستوى السياسي ، او العلاقات المادية ، او الايديولوجيا ، او غير ذلك ؟ .

— ومسار الشكلية او البنوية في اتجاهها النقدي الادبي الشكلاني^(١) ، الذي عزل النص ، وأغفل مسألة المرجع ، مكتفياً بالنظر في عناصر البنية ، وفي نظام حركة هذه العناصر . او البنوية التوفيقية التي قال اصحابها بالعزل المؤقت للنص ، ثم راحوا يقيمون العلاقة بين ما اوصلهم اليه تفكيك البنية المعزولة من نتائج من جهة ، وبين الواقع الاجتماعي من جهة اخرى . وهم في ذلك يقفون امام منزلقين : منزلق النظرية الثنائية ، التي تصب ، بحكم منطلقها ، في نظرية المحاكاة الافلاطونية : كيف ؟ .

إن إقامة التناقض ، على مستوى اللغة فقط ، او بالنظر الى دينامية النص كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الاجتماعي ، يطبع هذا التناقض ، او يطبع هذه الدينامية ، بطابع التضاد الذي يجد حقيقة معناه لا في مسار الحياة نفسها (بحسب النظرية المادية) ، بل في بديلها الذي هو الحياة الاخرى . هكذا لا تكون ثنائية الموت والحياة هي حركة الحياة ، بل حركة الآن والـ بعد ، الـ هنا والـ هناك ، الـ ما قبل والـ ما بعد ، اي حركة الحياتين : الاولى والثانية ، الظاهر والجوهر . الباطل والحقيقي . الشكل والمضمون ... الخ .

اما المنزلق الثاني فهو منزلق البنوية نفسها ، او منزلق مفهوم البنية المغلفة ، الذي يطرح مشكلة العلاقة بين هذه البنى ، وبالتالي يؤدي الى ربط خارجي بين هذه البنى .

وإذا كان المنزلق الاول يطبع علاقة التناقض بين الحياة والموت بطابع العلاقة الخارجية ، التي تشكل الحياة (عالم المجتمع) ، أحد طرفيها ، والموت (العالم الآخر) طرفها الثاني ، فان

المنزلق الثاني يطبع علاقة البنى ، في هذه الحياة ، او في عالم مجتمع هذه الحياة نفسها ، بطابع العلاقة الخارجية نفسها . وهذا ما يصل بالبنوية الى جدارها (١٢) . إذ كيف يمكن ان تفهم العلاقة بين بنية معزولة ، فعلا او مؤقتا ، (نلك ان العزل هنا هو عزل مفهومي ، وليس عزلا اصطلاحيا) ، وبين بنية أخرى معزولة أيضا ؟ او كيف نقيم العلاقة بين هذه البنى المكتملة ، او التامة ، في نظامها ؟ اليس هذا معنى من معاني الوجدانية الذي هو هنا للبنية ؟ .

هذه الوجدانية هي التي تحمل بعض النقد على وضع النص في طرف ، والمجتمع في طرف آخر ، وتقومهما على المستوى نفسه : النص بنية ، وكل « قائم » في طرف من العلاقة ، والمجتمع هو ايضا بنية ، و« كل » قائم في طرف آخر . وهذا لا يمكنه ان يعني الا عزلا فعلياً للنص ، وهو الذي يسمح بكشف الالتباس الذي يغلف استعمال مصطلحي داخل وخارج ، كما يطرح مشكلة حضور المرجع في النص .

(هل يعني هذا ان العزل لا يجوز ، ليس هذا ما نريد ان نصل اليه . ولكن ثمة فارق بين عزل مفهومي او بين عزل يستند الى مفهوم البنية / الكل ، ذات النظام التام ، والصركة التزامنية ، وبين عزل فرضي ، او اصطلاحي ، يضع النص على مستوى تجريدي ، ويحدد عزله بهدف معرفي فيه ، كما ينطلق نحو هذا العزل من أرض مفهومية ، تضع النص في سياق علاقاته الاجتماعية المختلفة . وبالتالي ، فان الناقد يعلم ، هنا ، ان الوصول الى هدفه المعرفي المحدد لا يمكنه ان يعني معرفة النص في حقيقته) .

لئن كان المنزلق الثاني يجد سببا له في المفهوم نفسه (مفهوم البنية) ، فان الصعوبة المنهجية في رؤية مراجع النص الادبي فيه ، دون الوقوع في الفصل بين شكل ومضمون . اي ان القدرة المنهجية على رؤية مراجع النص في بنيتها الادبية ، تشكل سببا آخر يوقع الناقد ، احيانا ، في هذا العزل الفعلي الذي لا يريده ولا يقصده : كيف يمكن رؤية ما ليس من النص ولكنه فيه ؟ كيف يمكن ان نرى الى « الخارج » او المرجع المختلف في نهوضه الادبي ؟ كيف نرى الى ما هو غير ادبي في حضوره الادبي ؟ .

هذه الصعوبة المنهجية قد تؤدي الى تحويل الرؤية النظرية ، فيقع الناقد أسير مفاهيم يرفضها . يطفى المفهوم فيصور رؤية الناظر اليه ، ويصير الرفض شكليا . من هنا تبرز أهمية الفعل النقدي ، بمعناه النقضي ، كفعل مستمر .

هكذا يمكننا ان نقول : قد تتبالغ الواقعية ليصل بها منطق هذه المبالغة الى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه ، في اتجاه المرجع (الواقع ؟) ، الذي تغيب فيه ومعها خصوصية النص . وقد تتبالغ الادبية (في اتجاهاتها المختلفة) ليصل بها منطق هذه المبالغة الى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه ، في اتجاه النص ، الذي تغيب شكلية المرجع .

بذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء المسافة بين النص والمرجع ، تؤكد الواقعية ان المرجع « الواقع » هو الاساس .

وبذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء هذه المسافة ، تؤكد الادبية ان الادبي هو الاساس . مع الواقعية تصير دراسة المرجع هي دراسة النص ؛ هي النقد . ومع الادبية تصير دراسة العلاقات الداخلية هي دراسة النص ؛ هي النقد . وبين النظرتين يبقى النص يطرح وجوده

كسؤال . ذلك انه لئن كانت الواقعية قصرت عن دراسة النص في أدبيته ، لئن ان تنتكر لهذه الادبية ، فان الادبية لم تكن في اتجاهها هذا مقنعة .. لماذا ؟ .

لقد كشفت « الادبية » قوانين النص السردي الداخلية ، وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية . في هذا البحث ركزت على المقال Discours ، أي على صناعة التركيب ، من حيث هي صناعة أدبية فنية ، كما ركزت على حركة انتظام العلاقة بين عناصر النص ، مستفيدة من مفهوم التزامان البنيوي اللساني . غير أنها في كل ذلك ، ويسبب من عزلها للنص ، وصلت الى جعل النص هيكلية يشغل نظامها ضمن لحظة زمنية ثابتة ، مما فسح المجال ، بشكل واسع ومفر ، لتحليل يكتفي بوضع النص تحت مشرحة الفرز والاحصاء .

التزامني والتاريخي

إن انتظام حركة العلاقة بين العناصر هو انتظام غير ثابت ، وأن مفهوم التزامان هو مفهوم مجرد ومتخيل . والكلام عليه ، او الوصول اليه ، في النص او في النصوص الادبية ، امر مرهون بمرور الزمن على هذه النصوص . إنه بمثابة مؤشر على وصول البنية الى مستوى من النضج تنظم معه العلاقة بين عناصرها ، وهو لذلك استخلاصي ، او استنتاجي ، مجرد . ولنذكر ، هنا ، ان بروب ، الذي كشف هيكلية بنية الحكاية ، اشتغل على نصوص تنتمي الى مرحلة وتختص بها . وهو بذلك اشتغل على هذه النصوص عن مسافة زمنية مكانية . رأى الى الحكاية في نضجها المرحلي ، وفي تميزها في هذا النضج . فالانتظام ليس ممكنا الا في نطاق المرحلة ، وهو حتى في نطاق المرحلة ، يعيش زمن التطور والنمو ، أي زمن تخريبه وتكوينه المستمرين ، أو زمن تمرده على النظام ، وهو في ذلك يسقط في مسافة الزمن وينهض في فضائه ؛ يسقط في سديمه وينهض من هذا السديم ، والاتحط وتكيف في التكرار . التخريب ليس دائما ملحوظا لانه يتحقق احيانا في الجزئيات الصغيرة ؛ في ما يبدو هامشيا في زمن النهوض . يتحقق في الكلمة من اللغة ، في حرف الكلمة هذه باتجاه صيرورتها علامة^(١٤) . وقد تحرف العلامة فتصير علامة أخرى ، أو علامة على العلامة . وهذا ما يجعل لعملية التحريف مستوياتها المتعددة ، القائمة في اكثر من سياق (سوف نعود الى هذه المسألة حين نتناول المقال) .

ان حركة الانتظام والتخريب هي نهر زمني تاريخي لا يقف . الوصول الى الانتظام ليس وقفة زمنية في هذا النهر ، ولا يمكن ان يكون كذلك الا من موقع التخيل والتجريد ، من مسافة زمنية تغيب عملية التخريب الجزئي ، ولا تسقطها او تلغيها . « الوقفة » الزمنية ، بهذا المعنى ، ليست وقفة ، بل نظرة مصوبة نحو ما يميز المرحلي في الزمن . لذلك ، فان الانتظام له في حقيقته او في ما يدينه ، صفة زئبقية ، والتقاطه ليس ممكنا الا على مساحة تاريخية واسعة ، ويفعل التجريد التخيلي (ولا نقول النظري) . ونحن لو عدنا الى ما قام به بروب للاحظنا انه كشف عناصر النص السردي بقطع تخيلي مع زمن هذه النصوص ، أو بقطع تخيلي لحركة الزمن ، مما أتاح له ان ينظر الى هذه النصوص - التي تنتمي فعليا الى فترات زمنية مقاربة - وكأنها نص واحد او متن واحد . في رؤيتها متنا واحدا أمكن خلق فراغ زمني ، او امكن تخيل فراغ زمني يشكل فاصلا بين هذا المتن ومتن آخر ، قائم في الزمن الحاضر - هذا المتن الآخر هو أيضا نصوص تنتمي الى فترات زمنية مقاربة ، بل ومتصلة ، سديمية ، يتحقق فيها فعل التخريب والانتظام .

نضيف الى ذلك أمراً آخر ، وهو أن انتظام حركة العلاقة ، بين العناصر ، رهن بتحديد موقع هذه العناصر بعضها من البعض الآخر . وهو تحديد يقوم به الباحث ، أو الناقد الناظر في النص : أن تحديد المرسل ، مثلاً ، في النص ، أو الفاعل أو الموضوع ، هو تحديد خاضع لزاوية الرؤية القارئ . ان زاوية الرؤية التي منها نقرأ النص تغير في مواقع المرسل والمرسل اليه ، والفاعل والموضوع^(١٥) ، وقد تنعكس هذه المواقع بحيث يصبح المرسل هو المرسل اليه ، والعكس صحيح . هذه المسألة ظهرت أكثر بالشغل على النص الروائي ، في ما بعد بروب ، ربما لأن النص الروائي ، أكثر تعقيداً من الحكاية ، أو ربما بفعل تطور البحث النقدي نفسه .

وللتوضيح نقول ، ان ما سماه بروب بالمساعد ، أو بالمعين ، هو كذلك في إطار منظور ايديولوجي معين ، أو في إطار اخلاقية معينة ، تحتم على الاولاد الطاعة المطلقة لأوامر الوالدين ، فلا يفاضلون البيت وحدهم ، خوفاً مما قد تفاجئهم به الطبيعة ، أو لأسباب أخرى ، ترتبط بمفهوم الشرف ، أو غير ذلك ، مما هو مرتبط بوضعية اجتماعية لها قيمها الاخلاقية . وهذا معناه أن تحديد مواقع هذه المكونات في نص روائي . رهن بموقع النظر الايديولوجي الناظر في هذا النص ، وإلى مدى التوافق أو الاختلاف بين ايديولوجية هذا الموقع والايديولوجية التي تحكم مكونات النص نفسه .

ان إمكانية الاختلاف على تحديد المرسل والمرسل اليه ، والفاعل والموضوع ، هي إمكانية واردة ، بل هي إمكانية ظاهرة في بعض القراءات النقدية لنصوص الرواية العربية^(١٦) .

أن بروب لم يستطع تحديد مكونات النص - الحكاية ، الا في إطار ايديولوجية النص نفسه . أولئك ، أن هذه الايديولوجية ، المرتكزة الى ثنائية الخير والشر ، هي التي حددت مواقع هذه المكونات وحركة العلاقات بينها بالشكل الذي أظهرته بنية هذه الحكاية : ان الفتاة التي تخرج من المنزل ، هي فتاة ارتكبت مخالفة ، لذلك يبدو من يغريها بالخروج مغيقة أو شريفاً . ويبدو من يردعها عنه مساعداً أو خيراً . ولو كان الخروج من المنزل لا يعد مخالفة لا نعكس المواقع بين المساعد والمعيق .

هكذا يمكننا القول ان « الادبية » تبدو غير مقنعة ، لاتنا ، وبمجرد ما نتجاوز الانتظام الى حركته ، أي بمجرد ما ننظر في حركة الانتظام نفسها ، نضع النص في علاقة مع القارئ ، أو مع رؤية القارئ لهذه الحركة ، وبذلك ندخل النص في الاجتماعي والتاريخي ، ونطرح قابلية هذه الحركة لان تكون مختلفة . هكذا ، وفي ضوء العلاقة الاجتماعية التي يندرج فيها النص ، على الأقل في عملية القراءة ، وليس في عملية التكون ، يكتسب مفهوم الشعرية معناه الجديد .

متابعة في معرفة النص

نقف عند حدود هذه التلميحات السريعة ، التي لا ندعي معالجتها بتوسع هنا . ونشير الى مسار نقدي آخر ، كان ينمو مع المسارين اللذين ذكرناهما ، لا موفقاً بينهما ، بل مستهفاً معرفة النص من منطلق علاقته بالواقع ، وباتجاه الحرص على أدبيته . هذا المسار هو الذي نطرح في سياقها سؤالنا حول معرفة النص الادبي . إنه مسار تقاطع ، ويتقاطع ، مع « الواقعية » في ذهابها باتجاه المرجع ، كما تقاطع ، ويتقاطع ، مع « الادبية » في ذهابها باتجاه

النص ، في قوائمه الداخلية ، وباتجاهه في شكلية . من لو كاش الى باختين الى غوللمان . وفي هذا التقاطع ومعه ، وفي هذه الامادة ، من الانجازات القائمة في ميدان الممارسة النقدية الحديثة ، من المفاهيم البنوية ، ومن علم الالسنية ، ومن علم المعاني ، ومن علم الدلالات ، ومن علم سوسيولوجيا الالب ، وسوسيولوجيا القراءة ، كان هذا المسار النقدي القلق ، الباحث في النصوص الابنية عن معرفتها في بنيتها الابنية . وهو لئن كان مع غوللمان أميل الى السوسيولوجيا ، فإنه مع باختين كان أقدر على التقاط ما يمكننا ان نسميه ، بـ واقعية البنية الفنية (١٧) .

ان نعرف هذا المسار ، وان كان تعريفه حاجة في ثقافتنا النقدية العربية . نحن هنا لسنا في صدد الكلام على اي مسار ، لذلك نكتفي بالاشارة التي جاءت من موقع الحرص على الامانة العلمية ، ورغبة في ان يرى القارئ ، ويوضح ، السياق الذي يتحرك فيه بحثنا .

إذا كنا نؤكد على علاقة النص بمرجه ، ونرفض اسقاط هذا المرجع ، ونرغب في كشفه في حضوره في بنية النص الابنية ، فإننا نعهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجه ، ونسلك طريق اللغة التي هي مائة الالب . نصوغ المسألة بهذا الشكل :

الواقع واللغة

كيف نرى الى علاقة الواقع (من حيث هو موجودات اجتماعية وطبيعية) باللغة ؟ وهل يمكننا ان نرى الى العلاقة بين الالب « والواقع » على جسر اللغة ، بحيث يكون الحضور اللغوي هو الحضور للواقع ؟ ثم هل يمكن الاكتفاء بهذه الحدود للسؤال ، ام ان علينا تجاوز هذه الحدود الى ما هو مكان فني ، وليس لغوي ؟ .

العلامة . التركيب / الصياغة . المقال :

نقارب أولا « الواقع » وبشيء من التبسيط نرى الى الموجودات الطبيعية مما هو جسم فيزيائي أو قوة (الجاذبية مثلا) ، وإلى الموجودات الاجتماعية (كالانوات والمواد وغيرها) . نلاحظ ان لهذه الموجودات أسماء هي الكلمات التي تطابقها . غير انه بالامكان ان نحرف هذه الكلمات ، او ان نزيحها عن مستواها المطابق ، عن طريق استعمالها استعمالا رمزيا ، وهذا يعني أننا نحول الكلمة الى علامة (١٨) . ونوجد كونا من العلامات .

« العلامات اجسام مانية ، خاصة » ، وهي « خاضعة لمعيار التقييم الايديولوجي : معيار الحقيقي والخطي ، الصحيح ، المبرر ، الطيب » . وهذا يعني ان ميدان الايديولوجيا يتفق وميدان العلامات . ذلك ان « كل ما هو ايديولوجي يملك قيمة دلالية » .

اننا ، وفي نطاق العلاقات الاجتماعية ، نحول الكلمات الى علامات نصوغ بها قيما دلالية تعبر عن حاجتنا ، وعن مصالحنا ، وعن تطلعاتنا . تتحرك العلامات في مستوى ايديولوجي ، الموجودات ليست هي ذاتها ، بل هي ، في علاقاتنا بها ، دلالة وقيمة .

من الكلمة — العلامة ننقل الى التركيب — الصياغة . التركيب هو الانتظام القواعدي للأجسام المادية . وهو بذلك يتحدد في دلالة اصطلاحية . ان تركيب « اكل الولد تفاحة » يفيد حصول فعل الاكل من الولد على التفاحة . غير ان التركيب هو موضع تداول تخاطبي (شفهي او

كتابي) ، بين الناس ، او بين ابناء المجتمع : ينتقل التركيب من المتكلم الى المخاطب ، ومن ثم من المخاطب / المتكلم الى المتكلم / المخاطب . يكتسب في هذه العملية المستمرة دلالة اضافية ، وديما مختلفة . تتغير الرسالة بالتداول الخطابى . ينحرف الكلام . يجتهد المتكلم في إجراء صياغة للتركيب كي يحرف الرسالة نحو ما يريد ان يقوله ، او لتحميل الرسالة كل ما يريد ان يقوله مما لا يقوله التركيب . التركيب مصطلح أميل الى الثبات . الصياغة هي التعبير الذي يغير الرسالة في التركيب . تنهض الصياغة في سياق العلاقات الاجتماعية ، ويبقى التركيب اقرب الى اللغة - النظام .

هكذا ،^١ واذا كانت العلامات كونا ايديولوجيا ، فثمة فروقات عميقة تسود هذا الميدان ، الذي هو « ميدان » لتقديم الرمز الديني ، وللمعاملة العلمية وللشكل الحقوقي الخ .. » . اي ان ثمة حقولا ايديولوجية عدة يخلق كل منها « نمط توجهه الخاص نحو الواقع . كل حقل يحرف واقعه بطريقته الخاصة . كل حقل يتصرف بوظيفته الخاصة في مجمل الحياة الاجتماعية » (١٩)

في هذا الكون الايديولوجي ، ومن نقطة النظر التخيلي الذاهبة في اتجاه عمودي من الكلمة / العلامة الى التركيب (اللغة النظام) ، وفي اتجاه أفقي من الكلمة / العلامة الى التعبير (اللغة / الكلام) ، يمكننا ان نصل الى الحديث عن المقال (Discours) الذي قد يكون رسفا للتركيب فيندرج في نظام اللغة ، وفي ثباتها ، والذي قد يكون صياغة التعبير ، فيخرج من اللغة ليندرج في سياق العلاقات الاجتماعية ، اي ليقوم بمحاولة توصيل الرسالة المولودة في سياق هذه العلاقات .

ان التركيب ، في رتابته ، او في نظاميته الرتيبة ، يخفف من ايصال الرسالة ذاتها ، فكيف بقدرته على ايصال الرسالة الجديدة ؟ هكذا تكون صياغة التعبير مشحونة برغبة المتكلم في قول ما يرضى فيه من جديد ، وهكذا تولد لهفة المخاطب على سماع هذه الرسالة . ان المسألة الايديولوجية هي مسألة لغوية أيضا .

ينهض المقال في المستوى الايديولوجي في المجتمع ، في سياق العلاقات الاجتماعية ، التي تطلب الصياغة / التعبير . يتحدد المقال بحقول هذا المستوى الايديولوجية ، وينتجها ، كما يتحدد بوظائفها وينتجها : تتميز الرسالة وفقا لهذه الحقول كما تميزها ، ولكنها ، في تميزها ، تبقى بصفتها الدلالية موضوعة على هذا المستوى الايديولوجي نفسه .

المقال الادبي

لن نتناول هنا المقال في حقوله هذه ، ما يعنينا هو المقال الادبي مأخوذا في حقله . في حقله هذا يختلف المقال . تتعدد دلالة التعبير ، وتختلف ، أيضا ، باختلاف السياق التخاطبي الاجتماعي وتعدد . السياق التخاطبي ، هذا يختلف ، أيضا ، باختلاف السنن الاخلاقية ، والسياسية ، والدينية ، التي تحكم الصياغة . ثمة معايير تقويمية تجعل هذه الصياغة مقبولة في زمن . ومرفوضة في آخر ، او مستحبة في سياق مجموعة تخاطبية ، مستهجنة في سياق مجموعة تخاطبية أخرى . المقال ، بهذا المعنى ، هو اجتماعي تاريخي ، اي متغير ومختلف .

ولكن ، قد يتجمد المقال . تجمد المقال يعني بقاء التركيب خارج الحركة التاريخية للسياق التخاطبي . وتعني ، أيضا ، تراجع التركيب عن اتجاه الصياغة ، أي سكون المقال في التركيب مرتعيا في عزلته ، أو سكون المقال في « التعبير » نفسه . تكرار التعبير نفسه هو سقوطه في التركيب . يصير التعبير مع التكرار اصطلاحا ، يفقد رسالته ، يبتذل . يصبح أشبه بالتركيب ، أو يصبح التركيب الآخر القاعدة .

يشير تكرار التعبير ، أو جمود المقال ، الى استمرار الايديولوجيا المسيطرة وتكرسها ، أو يشير الى سعي الايديولوجيا المسيطرة لتكريس « التعبير » بدلالته ، بقيمه . من هنا يتخذ تغير التعبير طابع الصراع ضد هذه الايديولوجيا .

التجميد لا يطوله المقال الذي مادته اللغة فحسب ، بل يطول اللغة أيضا ، من حيث هي نظام اصطلاحي يتفاهم به وفيه ، الناس في مجتمع معين . تجمد اللغة فتتميل الى انتظام أكثر تماما وأقل خلخلة ، وذلك حين تفارق حركة محورها العمودي ، أي حين تبتعد عن الكلام الذي تولده حركة الناس ، لا كأفراد ، بل كقوى منتجة ، يولدونه في انتاجهم المادي ، وفي علاقاتهم مع هذا الانتاج ، ومع ما هو في الطبيعة مختلف في علاقاتهم به . يولدونه في العلاقة ، في القيم المتغيرة بتغير هذه العلاقات في كون العلامات وفي حقول النشاط الايديولوجية .

تجمد اللغة حين لا تخترق حركة المحور العمودي حركة مستواها الأفقي . عند ذاك قد تصل اللغة الى تكرار حركة مستواها الأفقي ، بنقاوة تسير بها على نرب خوائها . وهذا يعني أن حركة التزامن ليست ، حين تعني هذا التكرار النقي ، سوى وهم ، ذلك أن اللغة ، حتى من حيث هي نظام ، معرضة ، كي تعيش ، للفعل الاختراق والتخريب الدائمين ولكن في حدود ما يسمح لها بأن تبقى أرضا للتفاهم . التخريب لا يلغي مساحة الاصطلاح ، ولا يلغي حركة الانتظام في تبليها ، بل هو حياة اللغة وتطورها . وهذا يخلو القول أن مفهوم التزامن لا يمكن أن يعني ، وحده ، سوى حركة التكرار ، ووحدانية المستوى الأفقي ، أي تحنط اللغة وموتها .

تعيش اللغة . تتجدد وتستمر في الحياة بحركة محورها العمودي . هذه الحركة التي تخترق باستمرار حركة المستوى الأفقي وتتقاطع معه . يصور المقال التركيب . ينقله في سياقه الى التعبير . تولد القيم في ولادة الدلالات . وعلى حد تقاطع الحركتين نرى الى مدار التحول من العلامة / التركيب الى العلامة / التعبير ، ومن « التعبير » الحافظ للقيم ، والذي غدا بمثابة التركيب ، الى التعبير الجديد ، الحامل لقيم جديدة . هذا الحد هو وحد الصراع الايديولوجي في المجتمع . على السطح يبدو النظام ، وفي تاريخيته يظهر القضاء التي تشكل مستوياته مجالات الاختراق ودينامية النمو .

النص الادبي واللغة / المقال :

ماذا يعني كل ذلك بالنسبة للآداب ؟ وهل النص الادبي هو المقال الادبي ؟ ما هو المقال حين يكون مقالا أدبيا ؟

بهذه الاسئلة نصل الى نقطة أكثر تشابكا في معرفة النص الادبي ، وأكثر صعوبة في رؤية

علاقة النص بمرجعته ، او رؤية شكل حضور هذا المرجع في النص .

ثمة مسافة بعيدة ، تراكمها هاتان الحركتان ، اللتان أشرنا اليهما ، والمكونتان للمقال الذي مادته اللغة . مسافة لغوية ، أي اجتماعية ، تضع المقال على المستوى الايديولوجي ، وفي حقل من حقوله (٢٠) .

هكذا ، فالقول بأن الالاب مادته اللغة يعني :

اولا : مقاربتة في مادته هذه على المستوى الايديولوجي في المجتمع ، وليس في هذه المادة كتركيب قواعدي ، او معجمي يهيكل النص يحنطه بادعاء « الموضوعية » او « العلمية » عن طريق التحليل والتفكيك . ان مقاربة المقال على المستوى الايديولوجي هي مقاربتة في اللغة كتعبير ، او كصيغة حاملة للتناقض .

ثانيا : مقاربة المقال الالابي ، لا في عزلته عن المقال الآخر الناهض في حقول الثقافة ، مما هو مادته اللغة (كالمقال السياسي مثلا) او الناهض في حقول الثقافة في بناء الفنية ، مما هو مادته اللغة (الالاب بانواعه) او مما هو مادته غير اللغة ، كاللون او الصوت .

نقارب المقال الالابي على هذا المستوى الثقافي بالنظر في النص ، في مادته اللغوية ، فيها كتعبير . نقارب الايديولوجيا في التعبير ، قبل انتقال المقال الى بنية شكله الالابية ، او قبل ان نرى اليه في بنية شكله هذا . حيث يخلق المقال الالابي عالمه المتخيل ، الذي يحل فيه التناقض او الصراع المحمول في المقال-اللغة كتعبير (٢١) . ان زاوية الرؤية ، التي سوف نعود الى الكلام عليها ، هي التي يتم منها تشكيل البنية (في النص السردي بشكل خاص) الالابية الفنية ، وهي التي تقوم ، وفي المتخيل ، بالموازنة بين حركة العناصر ، وهي التي توهم بالحل عن طريق هذه الموازنة ، توهم بحل إيديولوجي هو اختيار مواقع يخفي التناقض او يغيبه . يخفي التناقض الذي يحمله المقال عبر مسافته الاجتماعية ، وعبر أنوات هذه المسافة واجهزتها .

على ان عجز المقال عن الانتقال الى بنية الشكل ، رغم ادعائه ذلك ، او برغم ادعاء كاتبه ذلك ، هو الذي يخول النقد اتهام المقال « الالابي » بأنه مقال سياسي ، او وعظي ، او خطابي ، هذا صحيح ، لان الايديولوجي تظهره ، هنا ، صراعيته ، ولأن انتقال المقال الاسهل ، بحكم سيادة مفهوم نظرية الانسجام الجمالية ، او وحدة عالم النص ، هو في حل هذا الصراع ؛ في اختيار زاوية رؤية منها ينهض السرد الواحد . ولأن انتقال المقال الاصعب هو في خلق عالم متخيل ، صراعي ، كما هو في واقعة .

من هنا كان ظهور هذا الصراع في المقال السياسي اسهل ، لانه يبقى في حقله ، ليس عليه ان ينهض في بنية شكل فني . ان نهوض هذا الصراع في بنية شكل فني هو أمر مرتبط بمفهوم جمالي لبنية النص ؛ بنية الانسجام والوحدة ، او بنية التناقض والصراع . في بنية الانسجام يغلب صوت الراوي الواحد (الاعمال الروائية الرومنظيقية مثلا او ما هو استمرار لها) . في بنية التناقض تتعدد الاصوات بتعدد مواقع السرد ، الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة ، شخصيات تتحرك بذاتها ؛ شخصيات لا يحكي عنها راو مهما حاول ايها ما بانها غير جاهزة ،

تبقى كذلك بمجرد انه قادر ان يحكي عنها ، وبمجرد انها ليست هي التي تتحرك ، وتنمو ، في نسيج العلاقات السردية نفسه (مثال على هذا النوع من الشخصيات غير الجاهزة شخصيات بويستوفسكي) .

الواقعي . الايديولوجي . الادبي

نعود الى المقال لنسأل : كيف ينهض المقال في حقله الادبي ويتميز ؟
يتميز المقال الادبي ابتداء من عملية التركيب / الصياغة ، او التركيب / العبارة . وربما امكن القول ان المقال الادبي هو الذي يمعن في الصياغة ليخلق التعبير ، وهو الذي ، بالتالي ، يعتمد عن التركيب ، وهو ، حين يمعن في الصياغة يمعن ايضا في الايديولوجيا ، ويبالغ في حرف الكلام ، في انزياحه باحثا عن « الواقع » .

هل نريد لهذا البحث ان يعود الى الواقع المادي ؛ واقع الموجودات الطبيعية والاجتماعية ، الذي اشرنا اليه في هذا البحث كمنطلق لنهوض الكلمة / العلامة .. اللغة ؟.

ان الوصول الى هذا « الواقع » هو أمر مستحيل ، وهو في عدم استحالة لا يعني سوى المطابقة للموجودات . انه تماهي الانب في حركة الموجودات ، وانه نفي الانب لذاته او لعملية انتاجه ، او انه نوع من « التواطؤ » لاختفاء الطابع الاجتماعي لهذه العملية ، اي اخفاء الطابع الايديولوجي للغة ، ليبقى الانب هذا الانساني العام في حوار مع الطبيعة . (الرومنسية في معناها العام) .

يهرب الواقع المادي (واقع الموجودات الطبيعية والاجتماعية) في الايديولوجيا او تغيب حقيقته فيه ، تحوره اللغة (الكلمة / العلامة . التركيب / التعبير . المقال) . وهي تنمو في العلاقات بين الناس على حد الصراع (التناقض) . وهذا يعني ان البحث عن هذا الواقع المادي هو ، كما قلنا ، امر مستحيل .

ما هو الواقع الذي يبحث عنه المقال الادبي إذن ؟

إنه واقع المستوى الايديولوجي ؛ كون العلامات / اللغة ، او كون الدلالات الايديولوجية .

في البحث عن هذا الواقع ، وفي محاولة العبور الى المتخيل ، إما ان ينحرف المقال باتجاه الرؤية الواحدة ، اي باتجاه البنية المتوحدة ، بنية الاتسجام الجمالية ؛ واما ان ينحرف باتجاه التحرر من هذه الرؤية الواحدة ، وباتجاه البحث عن بنية اخرى ، هي ايضا ، لا بد ان تكون بنية جمالية .

ان الانحراف باتجاه التحرر من الرؤية الواحدة هو انحراف نحو « الواقع » او نحو بنية فنية واقعية .

ينحرف المقال باتجاه الرؤية الواحدة ، التي هي ، عادة ، رؤية من موقع الايديولوجية المسيطرة . ذلك ان هذه الايديولوجية المسيطرة هي التي تخلق ، في تاريخ سيطرتها على الانوات الثقافية ، بنية الشكل الجمالية . انها بنية صوت الراوي الواحد ، الرواي الفرد الذي يرى الى

العالم من منظاره في الموقع الاجتماعي ، والذي تتوحد في رؤيته وفي صوته ، القيم ، تتوحد تحت الصفة الانسانية العامة .

ولكن ، قد يعترض القارئ متسائلا : الا ينحرف المقال باتجاه الرؤية الواحدة المناهضة للايديولوجية المسيطرة ؟

أجل ، قد ينحرف المقال في هذا الاتجاه ، وهنا يعاني المقال الادبي مشكلته التي هي خلق ، لا المقال الجديد ، بل البنية الجديدة ، وانلك فهو يسقط في مستواه ، اي يبقى مقالا يتحرك على المستوى الايديولوجي ، من موقع النقيض . ولكنه مقال متهم ، عن حق ، انه سياسي . ان المقال النقيض في ظل سيطرة البرجوازية ، مثلا ، هو المقال السياسي . او المقال « الادبي » العاجز عن الانتقال الى بنية الشكل الادبي الجمالية . من هنا ، في نظري ، يولد هذا الصراع حول ادبية المقال السياسي ، او سياسية المقال الادبي . ومن هنا ، في نظري ، ظهور ما يسمى « بالالتزام » ، ظهورا واضحا في المقال « الادبي » النقيض : المنحرف باتجاه الرؤية الواحدة وخفاء هذا الالتزام في المقال الادبي المنحرف باتجاه الرؤية الواحدة من موقع الايديولوجية المسيطرة . ومن هنا ، ايضا ، مبرر مفهوم « الالتزام » وتعميمه حين تلتبس الامور ، وتوقع الباحث في الحيرة . ومن هنا هذا الالتباس والتفسير الخاطئان لمفهوم « الواقعية » : لماذا الواقعية هي هذه الرؤية وليس تلك ؟ لماذا يكون المقال الادبي واقعيًا ؛ من موقع الرؤية النقيض ، ولا يكون كذلك من موقع الرؤية الايديولوجية المسيطرة ؟ وبذلك تنماهى حدود الواقعية وتتسع ضفافها .

عبور المقال الى بنية الشكل

وهذا يوصلنا الى نوع آخر من انحراف المقال ، انه انحراف المقال باتجاه بنية فنية متحررة من الراوي ذي الصوت الواحد . اي بنية التشكيل الدياالوغي (٢٢) : بنية الاصوات الصراعية ؛ بنية البحث عن الشخصية . وبالتالي بنية الشخصية غير الجاهزة ؛ بنية الخلق لعالم فني غير منسجم ، لانه في الواقع ليس كذلك . هذه البنية الفنية هي ما نرى تسميتها بالبنية الفنية الواقعية ، والتي يمكن النظر اليها ، ومحاولة كشفها ، في بنية اعمالنا الادبية (الروائية بشكل خاص) العربية .

وكي لا يظن القارئ اننا نعيد المقال الى مستواه الايديولوجي ، نحاول في ما يلي ان نتناول عملية تحقق العبور من المقال الى المتخيل . نتناول هذه العملية في نوع ادبي . نلك ان هذه العملية لا يمكنها ان تتحقق خارج النوع (النص الروائي ، النص الشعري) لانها في تحققها ، تستخدم ادواتها الخاصة ، وتمارس تقنيات خاصة ايضا .

يشرح تودوروف عملية العبور هذه في كتابه « الشعرية » ونحن إذ نتبنى هذا الشرح في وجهه الاجرائي ، نقدم صورته الموجزة للقارئ (٢٣) ونحتفظ بحق التدخل خارج هذا الوجه الاجرائي ومعه .

يربط توبوروف عملية العبور ، هذه ، بثلاث مسائل ، او بثلاث مجموعات كبرى من الامور

هي :

اولا : مجموعة الامور المتعلقة بالنمط . ويعني بها درجة الدقة ، او الانضباط ، التي يستدعي بها المقال مرجعه . يرتبط النمط ، في نظره ، بشريط الكلمات ، والنشاطات البانية لها (نذكر القارئ هنا بما قلناه عن المسألة اللغوية ، من حيث التركيب والتعبير . وهذا يعني ان شريط الكلمات هو عملية صياغة دلالية . لن نكرر ذلك . نكتفي بالعمليات الاجرائية للوصول الى البنية الابنية) . في هذا الشريط يميز توبوروف :

– الاسلوب المباشر ، الذي يعبر عن درجة عليا من الاستدعاء للمرجع .

– الاسلوب غير المباشر ، الذي تتفاوت فيه درجات الاستدعاء بين التحويل الذي يحتفظ

بالمحتوى – محتوى شريط الكلمات – وبين التحويل الحر ، المنفتح على التعدد .

ثانيا : مجموع الامور المتعلقة بالزمن . حيث لابد من ان تميز بين زمنين : الاول هو زمن الكتابة ، اي زمن كتابة المقال . وهو زمن مادي حاضر . والثاني هو زمن ما يكتبه المقال ، وهو زمن متخيل . حين ننظر في علاقة هذين الزمنين يمكننا ان نوضح بعض المسائل الفنية :

ان الوصف مثلا ، ليس هو توقف زمن الكتابة بل تطويل مدة زمن الكتابة لالتقاط السريع والمهم في الزمن المتخيل ، الذي هو زمن قصير او عابر . هكذا تبدو العلاقة بين هذين الزمنين عكسية ، مما يخلق وهم « المكان » في النص . المكان هذا هو فضاء عالم النص ، وهو ليس لغويا وان كانت اداته اللغة . انه تقنية ، حركة زمن السرد (٢٤) .

ان طول مدة زمن الكتابة ، مع قصر مدة زمن المتخيل ، تنتج الاسلوب الوصفي ؛ وصف مشهد ؛ مكان طبيعي ؛ منزل ؛ شخصية ؛ او اسلوب التأمل الذهني .

وقد تتقلب العلاقة بين هذين الزمنين ، كأن تقصر مدة زمن الكتابة لتشير الى مدة طويلة للزمن المتخيل . فلربما يشير الكاتب ، في جملة قصيرة ، الى مضي كذا من الايام ، او الشهور ، او السنين . (وهو ، بهذا ، يمارس وظيفة فنية ، ليست لغوية ، ولكن اداتها اللغة . انه يوهم بمرور الزمن ؛ يخلق مدى زمنيا في عالم نصه ويستدعي احتماله . انه يقوم بمحاولة الاقتناع الفنية ، او يمارس تقنية الاقتناع ؛ الاقتناع بما يسرد ، او بالرسالة التي يحملها المقال ، بحسب تعبير البعض ، او بالدلالات ، بحسب تعبير البعض الآخر . ما يهمنا هنا ، هو هذه الممارسة ، او هذا الاجراء الفني) .

ثالثا : مجموعة الامور المتعلقة بالرؤية . قبل ان اعرض للرؤية ، كما هي واردة في نص توبوروف ، يمكننا ان اقول : إذا كانت المجموعتان الاوليان تمهدان لعملية انتقال المقال الى المتخيل ، او تؤسسان لعملية هذا الانتقال ، فان الرؤية هي المعبر نفسه بين المقال والمتخيل . إذ بها تنهض المسافة الابعد بين الشيء ، « كمرجع » ، وبينه كحضور في البنية . اي بين الشيء كما هو ، قبل الرؤية ، إذا صح التعبير ، وبينه في هذه الرؤية . او بين الواقعي ، في المقال القائم على المستوى الايديولوجي ، وبينه من حيث هو في البنية ، ومن حيث هو البنية .

الرؤية هي موقع تحريف ، او انزياح مزدوج ، ولكن منسجم ، غير متناقض . انه انزياح ايدىولوجي بالتشكيل : تشكيل عناصر البنية من موقع الرؤية ، بحيث يمكننا تحديد صفة توظيفية لهذا التشكيل البنائي ، الذي يكتمل نهوض بنية النص الأدبي به . انه خلق نسق هذا العالم المتخيل . ان الصفة الفنية هي أيضا وفي الوقت نفسه صفة دلالية .

الرؤية هي موقع يحدد وجه العالم المتخيل ، الذي يقدمه النص . إنها زاوية تفرض تشكيلا معيناً لعناصر النص ، وهي بمعناها هذا تطرح مسألة الراوي : من الذي يروي ، او ينص الكلام ؟ ما هي علاقة هذا الراوي بالكاتب ؟ وهل الراوي هو ، بالضرورة ، الكاتب ، ام ان بإمكان الكاتب ان يقدم زاوية رؤية في صوت راولها ؟

ان وجود صوت لا يعني ، بالضرورة ، انه صوت الكاتب . قد يكون صوت الراوي ليس صوت الكاتب وقد يكون كذلك . تتعدد زوايا الرؤية التي منها يورد الراوي ، وبالتالي تتعدد هوية الرواة . وبهذا التعدد تتعدد امكانيات التشكيل لعناصر بنية النص ، ويترك ذلك اثره على نسق بنية النص نفسه .

إلا ان هذا كله يبقى ضمن نمط واحد للبنية ، هو نمط بنية النص ذي الصوت الواحد ، او الرؤية الواحدة . وهنا لا بد لنا من ان نميز بين صوت الراوي ، وبين أصوات الشخصيات . في النص الروائي ، طبعا لا يعني تعدد اصوات الشخصيات بالضرورة ، تعدد زوايا الرؤية التي لا بد لها من أن تجد سبيلها الفني لكي تكون اصواتا راوية ؟ . قد تتعدد اصوات الشخصيات ، ولكنها تبقى ، في تعددها هذا ، محكومة بصوت الراوي ، الذي يقدمها ، او يحكي عنها او يرى اليها في زمن السرد .

البنية الفنية الواقعية :

من هنا ، فان تعدد الصوت الراوي يطرح ، في علاقته بالشخصية ، مسألة تغير نمط البنية الفنية .

يطرح تعدد الصوت الراوي مسألة تغير نمط البنية الفنية حين يعني تعدد زوايا الرؤية ، او حين يعني تعدد المواقع لزوايا الرؤية ، وليس حين يكون تعدد الاصوات تعددا تماثليا ، او تكراريا ، لموقع الرؤية الواحدة .

ان تعدد مواقع الرؤية الذي يطرح تعدد الاصوات ، والذي يطول هوية الشخصية ، كما يطول المنطوق وعملية ايضا ، هو الذي يشق نافذة باتجاه خلق بنية يمكن تسميتها بالبنية الواقعية (٢٥) .

هذه البنية ليست بنية رؤية المقال المقيم على مستوى الايدىولوجيا المسيطرة ، او الراكن الى مستواه الايدىولوجي . بل هي بنية المقال المتمرد على ركونه هذا ، باتجاه حركة الصراع ، او باتجاه ديناميته المحركة له ، والتي تبني زمنه .

وبالتالي ، فان هذه البنية ليست هي بنية المقال الذي يعبر الى متخيل عالم منسجم ، او الى

عالم يحل تناقضه في المتخيل ، من موقع هذه الرؤية الواحدة (التي هي ، وعلى مستوى المقال ، رؤية موقع الايديولوجية المسيطرة) ، بل هي بنية المقال الذي يعبر الى متخيل عالم آخر . عالم يخلق بنيته التي قد تكون ببالوغية (٢٥) او قد تكون غير ذلك ، والتي قد تكون بنية لها ، بما تتميز به ، صفة الواقعية .

هكذا يمكن القول ان مجموعة الامور المتعلقة بالرؤية هي ذات وظيفة فنية ، في النص ، ويظهر أثرها في حقل الدلالات في بنية النص نفسها .

استنتاجات :

نستنتج من هذا العرض السريع ، الذي كان لنا بعض التدخل فيه والنقد له ، ان هذه المجموعات من الامور تشكل ، في وجهها التقني ، وفي وظائفها الفنية ، وسائل تمكننا من معرفة النص الادبي . ولكنها ، برغم ذلك ، تبقى بحاجة الى مزيد من البحث المعمق .

ونحن ، في الحدود التي نملك ، يمكننا ان نخلص الى قول مايلي :

اولا : ان المقال الادبي ليس مجرد لغة ، وان كانت اللغة مادته . وانه اذ يستعمل اللغة ، ليس مجرد تركيب ، او ليس انشاء يحفظ ، او يتوارث ، او يلحن ، شأن التلقين له في تعليمنا المدرسي . ليس المقال كذلك ، وان كانت ادوات التثقيف والتعليم تحرص على جعله كذلك . ليس المقال مصفا قواعدا للمفردات المعجمية ، التي تركزت فيها القيم ، وليس تواليا خطيا ، للالفاظ يحرص على توليد معانيها المعهودة . بل المقال تمرد على ذلك . يحقق تمرده بالصياغة ، ويولد التعبير ، وهو في هذا اجتماعي / فني ، يخلق حجمه وفضاءه : حجمه هو في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنيته كجنس ادبي ، او كنوع (نص شعري . نص روائي ..) في الجنس الادبي .

الدلالات تولد في الصياغة ، وتولد ، اكثر تخصصا ، في حركة انتظام البنية . تشكل ، بالعلاقات بينها ، فضاء هذه الحركة . الفضاء مكان ليس لغويا ، وان كانت اللغة (التعبير) هي اداته .

بهذا المعنى يصبح المقال الادبي هو نبض حياة متوترة ينتظم الكلام ، وليس العكس . ليست اللغة هي التي تنتظم هذا النبض ، فتدرجه في قوانينها (التركيب) ، بل هو - النبض - الذي يبحث عن انتظام له (الصياغة - التعبير) .

وبهذا المعنى يصبح المقال قدرة العبور الى المتخيل ، باحثا عن شكل بنيته ، وخالقا لها ، حيث يصيرها وتصيره .

ولئن كان المقال يشكل سياقا مهما يتخصص به التعبير (او الاسلوب) كتعبير ادبي ، فان العبور من المقال الى المتخيل ، ومن ثم نهوض بنية عالم النص ، يشكل سياقا آخر يتميز به المقال كنص في نوع ادبي معين .

ثانيا : في بنية النص ، او في النص البنية ، يصعب فصل المقال . يصعب الكلام على مقال ونص ، ولكن ، وحين تميل بنية الشكل ، بنية عالم التخيل (التي اوضحنا كيف تنهض

بمجموعة الامور الثلاثة) الى السقوط ، أي حين تضعف فتغيب ، يميل المقال للظهور ؛ يبين مجرد صياغة ؛ لغة (٢٦) ؛ مقال . وقد يكون ساقطاً بدوره في التركيب .

هكذا يتماهى المقال في بنية الشكل حين ترتقي ، او تتأصل . هذه البنية ، في اتجاه تميزها النوعي الادبي . في سياق البنية تطرح إمكانية انحراف فهي أعلى تصل اليه حركة المقال .

هذا الانحراف يحمل واقعيته التي :

— ليست ، اولاً ، مطابقة « الواقع » ، من حيث هو موجودات (طبيعية واجتماعية) ، ان فهم الواقعية ، باتجاه هذه المطابقة ، لا معنى له سوى نفى الالب ، وصولاً الى جوهرته ، إما بجوهرة الطبيعة ، وإما بجوهرة الاساس المادي ، بما يعيننا الى نظرية المحاكاة وطموح الظاهرة للتماهى في مثالها ، او أصلها .

أضف ان مثل هذا الفهم للواقعية يلقي ودعوة البعض الذي يطالب بتجديد اللغة ، عن طريق العودة الى الكلام الذي هو منطوق الفرد الانسان ، اي الذي هو المتجدد ابداً ، هكذا ؛ والذي هو ، بهذا المعنى ، الجوهر او الاصل . هكذا يمكن القول ان مسألة الانحراف عن هذا « الواقع » — الواقع الخام اذا صح التعبير — هي مسألة تاريخية ، اجتماعية ، ولا مجال لطرح موضوع الواقعية في اتجاهه ، وان طرحه في هذا الاتجاه لا يعني سوى التحول عن هذا « الواقع » نحو الطبيعة . أي النظر الى الالب كانهرف على مسافة معينة هي : الطبيعة الانسان .

— ليست واقعية الالب ثانياً ، هي أدلجته ، اي ليست الرجوع به في اتجاه مطابقة بنية النص للمقال ، ومن ثم مطابقة المقال لزاوية الرؤية ، او لموقعها ، بحيث يمكن عكس هذا الموقع ، واستبداله بموقع آخر ، مما يحقق « واقعية » النص . وكان « واقعية » الالب لا يمكنها ان تعني الالابيتية ، او لا يمكنها ان تكون الا ضد ادبيته . او كأن الواقعية ، اذ تطرح التغير الصعب ، الذي هو تغير بنية النص ، تسقط في موقف التناقض مع أدبية النص وفنيته :

ان مثل هذه « الواقعية » لا يمكنها الا ان تعني الوقوف ضد الصياغة — التعبير ، وضد نهوض بنية الشكل ، وهي في الوجه الآخر لهذا الموقف ، تعود بالالب الى الايديولوجي (السياسي) ، لطرح الصراع فقط على مستواه ، او على مستوى مقاله . وكان الصراع لا يمكنه ان يطرح في الالب الا حين يخسر النص أدبيته فتحوله الى مجرد مقال قاصر ، بسهولة ، على تغيير موقع الرؤية ، او موقع القول ونقله من موقع الايديولوجية المسيطرة الى موقع الايديولوجية النقيض . تفعل « الواقعية » ذلك ، رافعة شعار الرفض لما تنتهم به ، مؤكدة تمسكها بأدبية النص . وكأن أدبية النص شيء ، وما تريده ، بواقعية النص شيء آخر ، او كأنهما شيان يجمعان او يضاف واحدهما الى الآخر .

وان مثل هذه « الواقعية » هي نظرة تسيء فهم العفوية ، ولا ترى الى عملية تكونها الا كعملية انعكاس « للواقع » . النص يعكس مرجعه الذي هو الواقع . الواقع موضوع محمول في النص .

ان الواقعية مسألة مطروحة على مستوى بنية النص الادبي . ونحن حين نقول ببنية النص الادبي ، نقول مادته اللغوية ، الامر الذي يعود بنا الى الكلام على السياق الاجتماعي ، الذي تتكون فيه هذه البنية ، اي الى الكلام على مسألة تكون العبارة (الادبية في المدرسة والكتاب) ، والى مسألة تكون المقال (ضمن معايير وقيم سائدة : سياسية ، بنية ...) وهذا يعود بنا الى الكلام على الحركة العمودية والافقية اللتين يتكون بهما المقال متجندا ، متمردا على التركيب في اتجاه التعبير ، ناميا على حد صراعي ، في المستوى الايديولوجي ، ضد المسيطر ، وليس معه في تركيبه ، او في « تعبيره » الجاهز ، على هذا المستوى ، وكماشة لغوية ، ينتقل المقال عابرا الى المتخيل ، ليصير . (يتماهى المقال ، كما أشرنا ، في عالم بنيته ، يشف فيها حتى الغياب ، ناهضا بها حتى الاتصهار . انه بنية النص ، او انه النص الادبي ذاته .

حين نقول بنية النص ، نقول ، إذن ، ويشكل أساسي ، مادته اللغوية . ونقول ، أيضا ، عالمه المتخيل ، الذي يتحقق (٢٧) بمجموع الامور التي عرضناها أي بـ : النمط ، الزمن ، والرؤية . هذه الامور ليست انوات وتقنيات فحسب ، بل هي ، أيضا ، وفي الوقت نفسه ، انوات وتقنيات ممارسة من قبل كاتب ، ووجودها المادي الفعلي هو في هذه الممارسة وهي ، حين تصبح مجرد انوات ، لا يمكنها الا ان تنتج النص المتكرر ، الجامد ، الفاقد للحياة . الكاتب هو الذي يمارس هذه الانوات ، ويستعمل هذه التقنيات . ونحن ، اذ نقول الكاتب ، يعود بنا النظر الى مسألة الاسلوب ، اي الى مسألة المقال في نمطه ، ومن ثم الى مسألة التعبير ، والى مسألة اللغة وهذا بدوره يعيدنا الى الاجهزة المنتجة للغة ، وللتعبير المصنف كادبي ، في نظام اجتماعي معين .

ان وضع الواقعية على مستوى بنية النص يعني النظر الى **الآثر الواقعي** (٢٨) ، الذي بإمكان بنية النص المتخيل ان تنتجه . او لنقل ان واقعية النص ليست في « مضمونه » ولا في « شكله » ، ولا في الرؤية فيه ، بل هي في قدرة بنية النص على انتاج **آثر واقعي** . وهذا يفرض معرفة بعملية تكون هذه البنية واهمية مادتها اللغوية . هذه العملية المعقدة ، ليست قائمة ، بحكم مادتها اللغوية ، خارج النظام اللغوي - الادبي ، وخارج قيمة الادبية ايضا ؛ وهي قيم مسيطرة تترك اثر سيطرتها في الاسلوب ، او في الصياغة ، او في المقال . ونحن لا نرى الى هذه القيم مباشرة ، كما لا نرى الى تغيرها الا في مراحل كبرى من التاريخ .

الآثر الواقعي هو اثر ادبي ، تنتجه بنية النص ، او ، وبحسب تعبير البعض ، تولده . وليس هو معنى او مضمونا ، او ليس هو الواقع منقولاً الى النص ، او منعكسا ، هكذا كله ، في النص . بهذا المعنى تطرح مسألة انتاج **النص الادبي للآثر الواقعي** ، مسألة تغير بنية النص الادبية . (ولعل هذا يفسر انحياز الواقعية للتغيير ، او وقفها الى جانب التجديد ، دون ان يعني مواقفها هذا واقعيتها) .

غير ان التغيير لا يعني ، حكما الواقعية ، او لنقل ان التفسير ، في الاسب ، او في النصوص ، او ان تجدها ، لا يعني انتاجها ، حكما ، **الآثر الواقعي** . فقد يتغير النص دون ان ينتج هذا الآثر ، بل قد يتغير مستمرا في انتاج اثره السابق :

إذ قد يتغير النص ، على مستوى السلسلة الأدبية فقط . يفتح باتجاه الماضي ، ويفتح باتجاه الثقافة في الحاضر . ولكن هذا لا يعني ، بالضرورة ، تغيراً في بنيته ، في عالمه التخيل ، أو في قوانين هذا العالم ، وفي ما يولده هذا العالم من إيهام . ذلك أن تغير النص ، على مستوى السلسلة الأدبية فقط ، أي تغيره على المستوى الثقافي اللفظي ، قد يعرض حركته اللفظية هذه إلى :

— أن تفقد علاقتها بالحركة العمودية للمقال — اللغة بشكل خاص . بحيث لا يطول المقال — اللغة الكلام الذي يولد على مستوى القوى المنتجة ، أي على مستوى حركة الواقع المادية .

أن تفقد التناقض فيها ، وذلك حين تفقد علاقتها بالحركة العمودية ، حيث تفارق المستوى الأيديولوجي لهذه الحركة ، وتفارق ، من ثم ، علاقتها بهذه الصراع . وهو حد يظهر أثره في عالم النص التخيل ، أو في عبور المقال إلى عالم التخيل بالرؤية وبه كتعبير . كما أوضحنا .

هكذا يمكن القول إن النص المختلف ليس ، بالضرورة ، نصاً منتجاً ، للأثر الواقعي ، أي ليس ، بالضرورة ، نصاً مختلفاً في بنية عالمه التخيل ، أي في بنيته كنص أدبي . وهذا لا ينفي قدرته على توليد دلالات جديدة .

غير أن هذه الدلالات الجديدة تبقى ، كما أشرنا ، دلالات مندرجة في هذا العالم التخيل نفسه ، من حيث هو عالم الانسجام ، عالم الرؤية الواحدة : عالم المقال : اللغة : الصيغة الأدبية . أي : القيم المسيطرة . وبذلك يبقى هذا العالم التخيل ، على اختلافه وعلى تجده ، عالم التخيل المتواطئ على حل التناقض حلاً وهمياً ، أي حلاً أدبياً ، أي حلاً في النص الأدبي . يغيب التناقض في المقال المسيطر ، ويغيب في بنية عالم النص التخيل .

مثل هذا التغير^(٢٩) يبقى في حدود شكل البنية ، لأنه لا يغير هويتها الأدبية . إنه تغير في حدود ممارسة التقنيات ، والابوات ، التي تمكن المقال من العبور إلى التخيل ، والتي تخصص النص في نوعه : والتي تولد تميزه . إنه الممارسة المختلفة ، وهي ممارسة تولد دلالات جديدة في فضاء النص ، وفي عالمه ، أو تولد تنويعات دلالية للرؤية الواحدة التي تحكمه . إنه تغير في حدود شكل البنية لا يطول مفاصلها الأساسية ، ولا ينتج أثرها المختلف ، بل يستمر على اختلافه ، في إنتاج الأثر نفسه . يستمر النص بإنتاج الأثر نفسه ، وبوهمنا ، نحن القراء ، بأن حقيقة عالمه التخيل هي ، في هذا الاستمرار ، الحقيقة . على هذه الحقيقة تطرح القراءة النقدية الواقعية سؤالاتها .

اشارات

- ١ - نشير هنا ، كما هو واضح ، الى نظرية المثل الافلاطونية .
- ٢ - هذه هي الرؤية الريمينيقية للواقع . حين يتجاوزها المرء الى مواجهة الحقيقة ، اي الى معرفة ان شمة واقعا باقيا بعد موته يواجه مأساته ، ويبدو انه اكثر عمقا حتى ليصل به الى النقيض .
- ٣ - نلمح هنا الى الافلاطونية ، التي اختصرت حركة عوبة الظاهرة الى مثاليها ، واهتمت بالمثل على حساب الظاهرة ، فجعلت الخير مطلقا وكذلك الحق والجمال . غير ان هذا لا ينسينا ان ارسطو ، الذي استند الى نظرية المحاكاة الافلاطونية ، اولى الظاهرة اهتماما خاصا ، فنظر الى الأدب في علاقته بالانسان . وهذا مما يرفع ظنا ، قد نجمله ، حول مسألة اهتمام اصحاب النظرة الاولى بدراسة الظاهرة . ان القول بالمحاكاة لا ينفي ابدا عن اصحابها اهتمامهم بدراسة الظاهرة . وقد تكون هذه العطفة المهمة التي قام بها ارسطو ، في تحويله النظر نحو الانسان ، هي ما يستمر به اتجاه واسع في نراسته للادب .
- ٤ - نعرف ان افلاطون وقف ضد الادب ، ولحقى شعره ولم يفخر به . كما انه وضع الادب في درجة دنيا من سلم القيم . ونسمع من يقول باضمحلال الادب ، او بذهابه ، في ظل حل التناقضات ، او حل الصراع الطبقي .
- ٥ - يطرح هذا مسألة الايديولوجيا ، او مسألة الوعي الايديولوجي . سوف نعرض هذه المسألة في الصفحات اللاحقة ، في سياق كلامنا على المقال .
- ٦ - نشير هنا الى الدراسات النقدية الحديثة التي تتناول مسألة المرجع للادب . مسألة سوسيولوجيا القراءة . مسألة المقال الانبي من حيث علاقته باللغة والايديولوجيا .
- ٧ - النظرة الاجتماعية للنص هي التي وضعت النص في السياق الاجتماعي ، وحاولت ان تبحث في قوالب الولادة المختلفة للنص . وقد كان لهذه النظرة مساهمة تاريخي المتطور من الماركسية ، مروراً بالبحث الذي اعتمدها اساسا له ، اي مروراً بـلوكاش ، وغولمان ، الذي افاد من البنوية ، الى البنويين الذين تراجعوا عن البنوية حيث اعتمدت مع البعض في الشكلانية ، او في الآلية ، واتجهوا للافادة من علم الدلالات .
- ٨ - لانه قبل هذا التحول موضوع على مستوى الايديولوجيا بشكل واضح ، وعملية التأويل على هذا المستوى ، او عملية الاسقاط ، عملية سهلة . سوف نعود الى هذه المسألة في كلامنا على « المقال » (Discours) .
- ٩ - انظر باختين في كتابه الماركسية وفلمعة اللغة ، الطبعة للفرنسية ، باريس ، دار مينوي ، ص ٢٧ .
- ١٠ - المرجع نفسه .
- ١١ - اتول ذلك لان البنوية ، من حيث هي مجموعة مفاهيم انتجها الشغل على موضوع محدد هو اللغة ، عرفت ممارسات ، متفاوتة ، اعتمدت هذه المفاهيم ، واشتغلت على الادب كموضوع . وهي في هذه المسارات ، عرفت

اتجاهات أكثر شكلية من أخرى . من هنا تسمية البنيوية التي مارسها غوليمان بالبنيوية التوليفية ، أو التكوينية ، تمييزاً لها عن اتجاه آخر ، أو معنى في الاختصار على التحليل اللغوي وقرن العناصر .

١٢ - لقد كان القول بالعزل المؤقت جواباً ؛ أو حلاً ، لهذه المسألة .

١٣ - نستعمل هنا مصطلح أدبية بمعناه العام الذي يشير إلى الاتجاه النقدي الحديث المهتم بأدبية النص . وهو بذلك قد يوميء إلى الشعرية ، دون أن يعنيها وحدها ، وقد يوميء إلى البنيوية الشكلية ، دون أن يعنيها وحدها ، وقد يوميء إلى اتجاهات أخرى اهتمت بالشكل الأدبي . هذا الاستعمال اقتضاه سياق البحث الذي لا يعنيه الكلام على هذه الاتجاهات ، بقدر ما يعنيه الكلام على القاسم المشترك بينها .

١٤ - الكلمة كما يقول باختين في كتابه المذكور سابقاً ، تطابق واقع الشيء إذ تسميه . فكلمة خبز ، مثلاً ، هي اسم الخبز فقط ، ولكن قد تفارق الكلمة واقع الشيء حين نحرقها في اتجاه الاستعمال الترميزي . كأن نستعمل كلمة خبز بمعنى القربان ، بهذا الاستعمال تصير الكلمة علامة . العلامة انحراف عن الواقع . والعلامات كون إيديولوجي .

١٥ - ينهض النص السردي في الحكاية ، ويحسب كشف بروب ، بمكونات ستة ، هي وفق التشكيل الذي أوضحه لها :

المرسل	الفاعل	المرسل إليه
المساعد	الموضوع	المعيق

١٦ - انظر ، على سبيل المثال ، قراءتنا لرواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » مجلة الطريق ، العدد ٤/٣ آب ١٩٨١ ، الخاص بالرواية العربية .

١٧ - انظر كتابه المترجم عن الروسية إلى الفرنسية :

La poetique de dostoevski , aux Editions du seuil , 1970 paris .

مع الملاحظة أن لفظة poetique لم ترد في عنوان النسخة الأصلية الروسية .

١٨ - اعتمدت في هذا المنطق التوضيحي لمسألة اللغة في علاقتها بالواقع على ما ورد في كتاب باختين : « الماركسية وفلسفة اللغة » في نصه الفرنسي المذكور سابقاً . انظر الحاشية رقم (١٤) .

١٩ - انظر « الماركسية وفلسفة اللغة » ص ٢٧ .

٢٠ - هذه المسافة لها أدواتها الثقافية التي هي المدرسة ، والكتاب ، أو أجهزة الاعلام ، والتعليم . انظر مجلة « أدب » الفرنسية ، عدد ١٣ ، سنة ١٩٧٤ ، دراسة بالييار وما شريه بعنوان « الأدب كشكل إيديولوجي » .

٢١ - المرجع السابق .

٢٢ - هذا للمصطلح هو لباختين ، وقد ميز به ، وكشفه في بنية أعمال دوستوفسكي الروائية .

٢٣ - انظر الصفحة ٥٠ ، وما بعد ، من كتاب توبوروف المذكور ، العنوان الكامل في فهرست المراجع .

٢٤ - هذا الاستنتاج لم يرد في سياق نص توبوروف ، وإن كان النص مصنعه . وسوف نضع مثل هذه الاستنتاجات بين قوسين .

٢٥ - نقول ذلك ، أي نقول « آخر » وقد تكون ديالوجية لأننا لا نستطيع أن نفرض على الأديب نمط هذه البنية . وإن كان دوستوفسكي ، كما رأيناه قد خلق لرواياته نمط بنية الديالوجيا ، أي الشخصية التي تضع نفسها موضع تساؤل مستمر ؛ الشخصية غير الجاهزة ، شخصية الحوار النامي بالسؤال والاكتشاف ؛ فإن هذا لا يعني أننا نطلب من الأديب التمثل بها ، بل له حرية خلق بنية نصه .

٢٦ - يمكن الإشارة الى بعض النصوص الروائية العربية التي هي اقرب الى ان تكون مقالا لغويا (ممكن ان نصفه بالجميل) منها الى بنية نص روائي . مثال ذلك رواية « رامة والتتين » لادوار الخراط ، رواية « الف ليلة وليلتان » لهاني الراهب ، بينما يمكن القول ان رواية « اللجنة » مثلا لصنع الله ابراهيم هي بنية نص روائي .

٢٧ - نقصد هنا النص القصصي او الروائي . وربما كان علينا ان ننظر في مسألة عبور المقال الى بنية عالم النص الشعري .

٢٨ - انظر : ما شويه ، وباليبار ، في مجلة « ادب » الفرنسية ، المذكورة سابقا .

٢٩ - قد يفسر هذا التغير ، القائم فقط على المستوى الثقافي الاقوي ، مسألة ما يسمى بالتغريب ، او قد يفسر وجها لها . ان يمكن القول هنا ان النص الادبي العربي هو نص لا يمارس المقال فيه حركته العمودية ، اي لا يطول الكلام . وهذا ما يعبر عنه البعض بالقول ان الشعر يكتب من الشعر ، او إنه لغة من اللغة .

أهم المراجع

« Mikhail bakhtine : le marx isme et la philosophie du langage . ed : de minuit paris 1977 .

- Mikail bakhtine : la poétique de dostoevski ed : du seuil . paris 1970 .

- Tzve an todorove : qu'est - ce que le structuralisme ? 2 - poetique . ed : du seuil , 1968 .

- F . de saussure : cours de linguistique générale . ed : critique préparée par tullio de mauro . payothèque . paris 1979 .

- Etienne balibar et pierre macherey : sur la littérature comme forme idéologique . revue . littérature . NO 13 . 1974 .

من "أدب الكاتب" إلى "أدب القارئ"

ادونيس

- ١ -

نقد القراءة : هذه مسألة تكاد أن تكون غائبة عن مجال اهتمامنا الأدبي . وفي ظني أنها قضية أساسية ملحة ، لا يكونها نوعاً من نقد النقد وحسب ، بل لأنّ للقراءة أيضاً جمالية خاصة تفقد ، حين تفقدها ، جدواها وقيمتها . إنّ قراءة النصّ الأدبي تقتضي أدبية القراءة ، وتلقي الجمال يفترض جمالية التلقي . أولنقل ، بعبارة ثانية ، إنّ أدب الكاتب ، يوجب أدب القارئ . لهذا نرى أنّ السؤال حول كيفية تلقي النصّ وشروطه ، لا يقلّ أهمية عن السؤال حول شروط إبداعه . فمن مهمّات النقد أن يتناول التلقي / القراءة ، بقدر ما يتناول النصّ / الإبداع . فالسؤال : « كيف نقد النصّ الأدبي ؟ » ، يتضمّن ، إذن ، بالضرورة ، سؤالاً آخر : كيف نقاربه لكي نتمكن من أن ننقده ، أي : « كيف نقرؤه ؟ »

لكن ، ما النصّ ؟ ومن القارئ ؟

- ٢ -

أقصر كلامي هنا على النصّ الشعري . لهذا النصّ خصوصية ، لا تكون له هوية إلا بها ، تتمثل في كونه عملاً لغوياً ، من جهة ، وعملاً جمالياً ، من جهة ثانية ، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة ، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة .

غير أن للنص الشعري العربي ، اليوم ، إشكالية تاريخية وفنية ، تاريخية ، لأنه يكتب ويُقرأ في مرحلة انتقالٍ وتغيّرٍ وبحث ، وفنية ، لأنه يصدر عن رؤى للكتابة ومواقف من الانسان والعالم ، متناقضة ، ومتنازعة غالباً . يضيف على هذه الاشكالية طابعاً حاداً ، ما سمّيته ، في أبحاثٍ سابقة ، بـ « الظاهرة الماضوية » التي تهيمن على الثقافة العربية ، كتابةً وقراءة . وتجد هذه الماضوية في البنية السياسية المهيمنة ، ما يدعمها ويستند اليها ، في آن ، كتابةً : أي لغوياً^(١) وجمالياً ؛ وقراءةً : أي إعلاماً واستخدماً .

لكن هيمنة الماضوية ليست - ولا يمكن ان تكون - شاملة وقاطعة . ذلك أن التناقضات في المجتمع والصراعات المتولدة عنها ترك هوامش ثقلت من هذه الهيمنة . وفي هذا المستوى نفهم كيف أن اللغة / الكتابة / القراءة مكان لصراعٍ فني - إيديولوجيٍّ ، مُحَرِّكٍ ، وخلاق .

إذا كانت هيمنة الماضوية نوعاً من هيمنة البنية السياسية السائدة ، فإننا ندرك كيف أن هذه الأخيرة تفرض ، بطرقها الخاصة ، ترائباً معيارياً لطرائق الكتابة الشعرية تؤدي ، بدورها ، إلى طرقٍ معينة في القراءة . هكذا نلاحظ ، في الممارسة القرائية - النقدية السائدة أن النص الشعري الذي لا تمكن قراءته بسهولة ، أي لا يمكن استخدامه ، وفقاً لذلك الترابع المعيارى ، يُنسى من « مملكة » النظام الثقافى المهيمن ، بحجة أو بأخرى : إما أن « يُتهم » بأنه مخالفٌ لمعايير الكتابة الموروثة « الأصيلة » أو بأنه مكتوبٌ بطريقةٍ تخرب هذه المعايير ، أو بأنه « غامضٌ » أو غير جماهيريٍّ ، أو مناقضٌ لمصالح الجماهير ... إلخ .

هذا الترتاب المعيارى ، على الصعيد اللغوى / الجمالى ، مرتبطٌ بتراتبٍ معيارىٍ آخر ، على صعيد القيم . فليست الماضوية منظومةً فنيةً وحسب ، وإنما هي أيضاً منظومةً من القيم الأخلاقية / « الروحية » ، تسوّغ المصالح التي تركز إليها البنية السياسية السائدة . ولهذا تجهد في هدم كل ما يزلزل تلاحمها ، أو تماسكها المنظومى : إعادات النظر ، التساؤلات ، إبداعات القوى الهامشية أو المعارضة أو « الحديثة » . خصوصاً أن هذه ليست فاعلية معرفة مغايرة وحسب ، وإنما هي أيضاً فاعلية تغيير ، بطرقها النوعية الخاصة . ومن هنا تعمل الماضوية المهيمنة ، بالإضافة

إلى القمع الذي تمارسه ، على تقديم نفسها كأداةٍ للتعبير والمعرفة ، شاملة وكاملة : تجيب الإجابة الصحيحة عن كل شيء ، وعن كل سؤال ، وفي هذا ما يُفسّر موقفها من الأسئلة أو المشكلات التي لا تقدر أن تجيب عنها : إما أنها تشوّهها ، اتهامياً - فهي « مستوردة » « مخربة » ، « غامضة » ، وإما أنها تستوعبها وتُدجّنها ، مموّهة الأساس الذي تصدر عنه أو تتمحور حوله . في هذا أيضاً ما يفسّر تماسكها ، على صعيد النظام ، وبخاصة في ما يتعلّق بوسائل التثقيف : بدءاً من المدرسة ، وانتهاء بالجامعة ، مروراً بطرق التدريس ، واختيار النصوص التي تُدرج في برامج التعليم ، وانتهاء بالمقاييس النقدية ، هذا دون أن نذكر وسائل الاعلام ، على تنوعها . فالماضوية ، بوجهيها الفني والسياسي ، لا توجّه الكتابة وحدها ، وإنما توجّه كذلك القراءة / النقد ، وهي ، في هذا الصدد ، تطرح الادّعاء - وهو ادّعاءٌ سائدٌ - بأنّ النصّ الشعريّ يجب أن يقدم نفسه واضحاً للقارئ (ضمناً : كلّ قارئ) . ويعني هذا الادّعاء أنه ليس لمعرفة التغيّر الحادث ، أو لمعرفة العصر ومشكلاته ، أو لمعرفة المفهومات والمعايير الجمالية والنقدية السابقة والناشئة ، أية علاقة بقراءة هذا النصّ . ومثل هذه القراءة سلبية لا تُعنى إلا بالكشف المباشر عما يُسمّى بِـ « المضمون » أو بِـ « قصّد » الشاعر . وهي إذن ، قراءة تقرأ النصّ كوصف ، من حيث أنّ اللغة أداة تمثيل ونقل ، لا أداة تساؤلٍ ، وتغيّر . والقارئ هنا لا يقرأ النصّ في ذاته ، وإنما يقرأ ذاكرته الشخصية : الماضوية - الايديولوجية . ومعنى ذلك أنّ هذه القراءة لا تهدف إلى قراءة النصّ ، بقدر ما تهدف الى استخدامه . وطبيعيّ أنّ هذه القراءة ستدين كلّ نصّ عصيّ على ما تريد . إنها قراءة يمكن أن نسمّيها بِـ « القراءة الطامسة » : لا تطمس نصيّة النصّ وحسب ، وإنما تطمس كذلك إمكان التساؤل ، وإعادة النظر ، والحركية الإبداعية ، إنها ، باختصار ، تطمس الشّعْر .

لكن، ما الذي زلزل بصمّة مباشرة ، الطريفة الماضوية في القراءة ؟ إنّه شكل النصّ . فهذا الشكل المغاير شوش المُدخل المألوف لفهم « المعنى » أو « المضمون » وشوش المعيار التقويميّ الموروث . وإذا كان اعتراض القوى الماضوية - السلفية على هذا التشويش « المخرب » مفهومًا وطبيعياً ، فكيف للقوى التقدمية أن تعترض ،

وفي أساس تفكيرها ، نظرياً ، أنها تؤمن بالتغير ، وأن التغير التاريخي يحتم تغيراً في المفهومات والمعايير وطرق التعبير ؟ ولا بد من أن نلاحظ هنا أن هذه القوى ، بنوعها ، « تقبل » الأشكال « الحديثة » للمسرحية والقصة والرواية ، لكنها « ترفض » الأشكال « الحديثة » للشعر . فهي تنظر إلى شكل القصيدة الموروث كأنه صَنَمٌ ، أو مُطْلَقٌ : لا يتطور ، ولا يتغير ، فكأنه في نظرتها هذه ، مرتبط بطبيعة ثابتة ، هو التعبير الثابت عنها . أو كأنه شكل مُقَنَّ ، مُعَقَّلَنٌ ، محوّل إلى نظام - مصدرٍ ومعيّارٍ لكتابة الشعر ، وللحكم الجمالي الشعري . وبدلاً من أن تنظر إليه القوى الثانية ، أعني قوى التقدم ، بوصفه ظاهرة تاريخية مرتبطة بتصنيف معين للأنواع الأدبية ، يرتبط بنظام ثقافي معين ، وبطرق للمعرفة خاصة ، تنظر إليه ، على العكس ، كأنه مرتبط بقوانين أبدية ثابتة لكتابة الشعر وتصنيفه وتقويمه . فبأي « ميحر » تكون هذه القوى / مثالية / جوهرية « في النظر إلى الشعر ، « واقعية / تاريخية » في النظر الى غيره ؟

لكن ، ما الشكل في الشعر ؟ إنه طريقة في استكشاف الواقع والتعبير عنه . وهو ، إذن ، ينشأ ويتجدد ، ويتغير ، في التاريخ - في المتحوّل ، وليس في الثابت المطلق . ومن هنا أهميته : فالشكل الجديد يزلزل السائد - معرفةً وتعبيراً ، من حيث أن فاعليته المزلزلة آتية من كونه مقارنة خاصة ومغايرة ، في معرفة الواقع وتغييره ، ومن كونه مضاداً للمقاربة السائدة ، وهجومياً . وطبعي أن الشكل لا يعمل معزولاً ، وإنما يعمل داخل شبكة من العلاقات : مع الأشكال التعبيرية الأخرى ، ومع النصوص السابقة ، اختلافًا أو اتلافًا .

وفي هذا ما يدفعنا إلى القول إن الشكل الحديث في الشعر لم يُحَارَبْ ، عُمُيقًا ، لمحض شعريته ، بقدر ما حُورِبَ من حيث أنه شكلٌ معرفيٌّ وتعبيريٌّ مغاير ، يُقَارَبُ الواقع بطرق مغايرة ، ويؤثر فيه بطرق مغايرة ، مما يزلزل الصورة السائدة عن الواقع ، معرفةً وتعبيراً . والدليل على ذلك أن الشعراء « الحديثين » الذين « عرفوا » أو « أخذوا يعرفون » الواقع بالطرق الماضوية المهيمنة ، و « عبروا » أو « أخذوا يعبرون » عنه ، بطرقها أيضاً ، أدخلوا في « مملكة » نظامها الثقافي - السياسي ، ذلك أنهم لم يعودوا يشكلون أي خطر على معرفتها السائدة وطرقها ، بل أصبحوا جزءاً منها . والأمثلة كثيرة : فثمة شعراء « حديثون » يُقْرَأون ويدرسون بالمنهجية ذاتها التي تُطَبَّقُ في قراءة زهير بن أبي سلمى أو حسان بن ثابت وتدريسهما ، - حياة الشاعر ، مؤلفاته ، نماذج

منها ، شرح بعض معانيها اللغوية والوطنية ، وخصائصها البلاغية والبيانية ، - أو ، في أقصى تقدّم : قراءة « المعنى » وتدرسه !

- ٤ -

من هنا ، يُبعاً لما تقدّم ، تجيء أهمية القراءة . إنّ نصّاً شعريّاً يُقْلِت من المعايير المقتنة الماضوية ، ومن جماليّتها ، لا يمكن ولا تصحّ قراءته إلاّ بمعايير مختلفة ، وجمالية مختلفة . وهذه قراءة لا تهدف إلى معرفة « المعنى » أو « المضمون » بشكل مباشر ، وإنّما تهدف إلى الدخول في العالم التساوّلي الذي يؤسّسه النصّ ، بتعبير آخر : تهدف هذه القراءة إلى مرافقة النصّ في رحيله الاستكشافي :

أ - طريقته في استخدام اللّغة ، وفي التشكيل ،

ب - طريقته في المعرفة وفي التّغيير ،

ج - قيمته المعرفية ،

د - بعده الجمالي ، وكيفية استقصائه لإمكانات اللّغة ، وللتّشكيل ، التي لم تُكتشف جيداً بعد ، أو لم تُكتشف أصلاً .

هذه القراءة هي التي تتيح لنا أن نتجاوز التناقض المصطنع والمبتذل بين الشاعر و « الجمهور » ، وأن نتجاوز الثنائية الزائفة والساذجة : هل يكتب الشاعر لـ « الجمهور » أم لـ « النخبة » ؟ نتجاوزها إلى الصّحة : فالمسألة ، إبداعياً وفنياً ، هي مسألة شعر جيّد وشعر رديء ، لا مسألة شاعر وجمهور . وفي ظنّي أنّ هذا التناقض هو في أساس ما أدّى إلى ما يُسمّى اليوم بـ « أزمة » الشعر الحديث . ذلك أنّه يحول بقوة الماضوية المهيمنة ووسائلها القائمة الكابحة ، دون قراءة النصّ الشعريّ ، من حيث هو مكانٌ نوعيّ لعملٍ نوعيّ ، لغويّ وجماليّ . وبما أنّ الشكل صوره التّغيير أو مجلّاه ، فقد قُمعت طاقة التّشكيل / التجديد ، وكبتت حرّيّة الأبداع ، منْعاً للتّغيير / التّخريب . وها هي معظم « القصائد الحرة » اليوم ، تصبح جزءاً من النّسق المفهوميّ الماضويّ السائد ، بل إنّ معظم « قصائد الثّر » تدخل في هذا النّسق ، حتّى ليكاد « الشعر الحديث » أن يتحول في معظمه ، الى ممارسة آليّة لبعض التّشكيلات والصّيّغات . وفي هذا دليل على انعدام التّجدّد في المعرفة ، وفي طرقها ، وطرق

التعبير الجديدة عنها . وفيه ما يطمئن النظام الثقافي الماضوي المهيمن إلى ثبات معاييره الكتابية / النقدية ، واستمرار حضورها وفعاليتها . إن لهذا النظام المهيمن ، قراءته المهيمنة ، وقارئه المهيمن . وهذا مما يقتضي أن نفصل قليلاً في الكشف عن هذه « القراءة » وفي التعرف على هذا « القارئ » .

- ٥ -

من « القارئ » اليوم ؟ إنّه ، على مستوى الثقافة السائدة ، وفي الأغلب الأعمّ ، سواءً كان ناقدًا محترفًا ، أو قارئًا متابعًا ، أو قارئًا عاديًا ، مشروطًا بجمالية الموروث ، تربيةً وتذوقًا وتقويمًا ، ومشروطًا بالنظرة الايديولوجية الفكرية - السياسية . يتغلغل في هذا كله بعدد ديني يفعل ، قليلاً أو كثيراً ، بحسب الحالة والوضع والشخص ^(١) .

هذا « القارئ » لا يقرأ النص من حيث هو نصّ قائم بذاته ، في استقلال عنه : نصّ - شكل ، له لغته وعلاقاتها وأبعادها . إنّه ، بالأحرى ، لا يقرؤه ، وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ، ما « يُضمره » في عقله ونفسه . ينتظر من النص أن يكون « عوناً » له ، إيجابياً أو سلباً ، ولهذا يرى إليه كما يرى إلى وثيقة يستخدمها ليثبت بها دعواه ، أو كما يرى إلى « وصفة » تلمّح حاجته . وما يُقلّلت من حدود هذا الاستخدام ، يُهمّله ، أو يسكت عنه ، أو « لا يفهمه » .

سلفاً ، يُعفي هذا « القارئ » نفسه من القيام بأيّ جهدٍ للتقدّم نحو النص ، والدخول فيه ، بحثاً وتساؤلاً ، فهو يفترض ، ضمناً ، أنّه « قارئ » كامل الثقافة ، كلّ القدرة على الفهم ، وللنصّ - على العكس ، أن يتقدّم نحوه ، ويدخل فيه ، ولا بدّ من أن يكون ، بالطبع ، واضحاً له ، سهلاً بسيطاً ، وإلاّ فإنّه يتهم كاتبه بأنه إنسان يخلط ويخط ، وفي أحسن حال ، يصفه بأنه غامضٌ مُعقّد . فموضوع النقد دائماً ، مدحاً أو ذمّاً ، إنّما هو النصّ وكاتبه ، والبريء إنما هو ، دائماً ، « القارئ » .

وواضح أنّ « القراءة » التي يمارسها هذا « القارئ » إنّما هي إلغاء للنصّ : تشويهه وتحجبه . ليس لأنّه يفترض ، مسبقاً ، أن يكون النصّ تلبيةً ، مباشرةً لحاجاته ، وحسب ، بل أيضاً ، وبالاخصّ ، لأن هذه القراءة ليست قراءة للآخر ، وإنّما هي نوع من قراءة الذات .

أن نقرأ اليوم ، مثلاً ، نصّاً شعريّاً جاهليّاً هو أن نقرأ سؤاله ، أو هو أن نكتشف أفقَ الأسئلة فيه . هذا الأفقُ ، بما يختزنه من اللقاء الممكن معه ، يشكّل لنا ، نحن قراءه ، نصّاً ثانياً داخلَ النصّ الأصليّ . وهو ، بقدر ما يوفر لنا تجاوباً بين أسئلتنا وأسئلته ، يكون حيّاً - « حديثاً » ، أي غير مُستنفَد ، على الرّغم من كونه « قديماً » . هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة ، وهكذا تتمازجُ أو تتداخلُ الآفاق . وهنا يكمن ، كما أحسبُ ، المعنى الأعظم للتراث ومعنى استمراريّته .

معنى استمراريّة التراث : أعني ، في الوقت ذاته ، معنى تغيّره . ذلك أن هذا النوعَ من القراءة المتسائلة هو وحده الذي يُتيح لنا أن نميّز بين نصّين : الأوّل « مكتوبٌ » بالثقافة السائدة - ثقافة « النظام » السائد ، فالجمهور هو الذي « يخلقه » . والثاني « مكتوبٌ » بالثقافة الهامشيّة ، المكيوتة ، المعارضة ، فهو الذي « يخلق » جمهوره . وهذا النصّ يفتحُ أفقاً آخر للأسئلة ، أو يغيّرُ أفقها العاديّ السائد . ومن هنا يكون مقياس التغيّر الكتابيّ والجماليّ مُنبثقاً من الطّاقة التّساوئية التّجاوزيّة في النصّ . فهذه طاقة انعتاقٍ وتحرر . وهي ، إذن ، بالضرّورة طاقةٌ تَفْجيرٌ وتحرير .

للتغيّر هنا بُعدٌ آخر يتصلُّ بتجديد كتابة التّاريخ الأدبيّ أو إعادة كتابته بمنظورٍ مُختلف . فكلّ جيلٍ أدبيّ خلاقٌ يعيدُ كتابة موروثه من حيث أنّه يعيد قراءته بشكلٍ خلاقٍ . يعني هذا أن المحكّ الأساسيّ لقيمة النصّ هو في أنّه متحرّك ، ليس له « معنى » مسبقٌ ، ثابت . فمعنى النصّ الابداعيّ يتجدّد في كلّ قراءة ، مع كلّ قارئ ، بشكلٍ جديد ، وغير مُتّظَر . إنّ للنصّ دلالاتٍ بعدد قرائه .

لنقل ، بتعبير آخر ، إنّ للنصّ مستويين : الأوّل هو النصّ كإمكانيةٍ لمعانٍ مُحتملة ، أي كبورقٍ للدلالات . والثاني هو النصّ كمجموعة من المعاني التي كوّنتها القراءات المختلفة . الناقد / القارئ هو ، في هذا المستوى ، شريك في معنى النصّ .

من هنا أهمية « نقد القراءة » أو ما سمّيته « جمالية القراءة » . هكذا نميّز بين نوعين من القراءة ، القراءة السطحية والقراءة العمودية . قارئ النوع الأول يقرأ النصّ كأنه خيطٌ ، خارج النسيج التاريخي الحيّ ، أسير اللحظة التي وُجد فيها . أمّا قارئ النوع الثاني فيقرأ النصّ من حيث هو عمقٌ ثقافيّ - تاريخي . وهذا اللقاء في العمق هو الذي يُتيح الكشف عن أهمية النصّ ، ودوره ، وقيّمته ، وهو الذي يُولّد معناه المتحرّك .

من هنا ، بالتالي ، نفهم كيف أنّ النصّ الابداعي ليس مُجرّد إِبْصَال : لكتابه هدفٌ مسبقٌ يريد أن يُحدثه كتأثير في قارئه ، وإنما هو مشروع ، ويريد كاتبه أن يُدخل القارئ في مشروع دلاليّ متحرّك ، لا أن « يُعلّمه » ، أو ينقل إليه « تأثيراً » فكرياً أو سياسياً . والنصّ الابداعيّ ، إذن ، ليس تلبيةً أو جواباً . وإنما هو ، على العكس ، دعوةٌ ، أو سؤالٌ . وقراءته هي حوارٌ معه ، لذلك لا بدّ من أن تكون إبداعيةً ، هي أيضاً . وهو ، بالأحرى ، ليس وثيقة ، بل لقاء بين سؤالٍ وسؤالٍ : لقاءً بين المبدع والقارئ الذي هو مبدعٌ آخر .

- ٨ -

النظر إلى النصّ كأنه خيطٌ أو سطحٌ هو في أساس الخلل النقديّ - التقويميّ الرأهن ، وفي أساس الثبات الدلاليّ للنصّ الشعري العربيّ القديم . وهو ثبات أدّى إلى جمود هذا النصّ ، وإلى عُمُيقه ، غالباً . كان جديراً بنصّ امرئ القيس ، مثلاً ، أو أبي نواس ، أو غيرهما أن يأخذ دلالاتٍ تختلف بحسب التغيّر التاريخي . لكنّ ذلك لم يحدث . فدلالة هذا النصّ بقيت هي إياها ، ثابتةً ، على الرّغم من التغيّر التاريخي - الثقافيّ - الاجتماعيّ ، ولا تزال هي نفسها ، في الثقافة الادبيّة السائدة ، وبخاصّة في المدارس والجامعات . (هذا على مستوى القراءة ، لكنّ الدلالة تغيّرت على مستوى الكتابة ، فشمة نصوص كتبت وتكتب دون احتذاء لهذا النصّ ، وفي تعارضٍ معه) .

هناك ، إذن ، ثباتٌ لمعنى النصّ الشعريّ العربيّ ، في القراءة العربية السائدة . وهكذا لا يفاجئنا ثبات منظومة الموصفات الجمالية القديمة - التقليدية : نظرية الأنواع الأدبية والشعرية ، الأسلوب ، الصياغة ، الصناعة ، البناء ، مادة الشعر ، الشعرية ، مفهوم الشعر ، غاية الشعر ، القيم الجمالية ومعنى الجمال إلخ ، وهي منظومة « تطرد » من عالم الشعر كلّ نصٍّ لا يصدر عنها .

والمفارقة التي يجب أن نشير إليها هنا هي أنّ المنظومة تزداد ثبوتاً على الرغم من انتشار أنواع أدبية أو طرائق تحويلية - انقلابية في الكتابة الشعرية ، وانتشار مبادئ ونظريات تحويلية - انقلابية في الحياة والفكر . وهذه المفارقة تدعونا ، استطراداً إلى التأمل في هذه الظواهر : قلّما نجد في جامعاتنا التي يفترض أنها أعلى مؤسساتنا الثقافية وأنها الوسط الرائد للتحرر والتجديد ، من يحسن بين الطلبة الذين يختصّون في الأدب ، قراءة نصّ شعريّ قراءة جمالية خلّاقة .

وعلى صعيد النقد الأدبي ، نرى في كثير من كتب النقد المتداولة ، وبينها كتب « تقديمية » مباحث حول قصائد لا يعرف نقادها ألفباء النقد الشعري : التمييز بين الموزون وغير الموزون . وعلى صعيد الكتابة الشعرية ، نرى أشخاصاً كثيرين ، بينهم « تقديميون » أيضاً ، يعجزون عن هذا التمييز - فكأنّ النقد والكتابة مجرد هواية - أو مجرد صناعة أو حرفة - بالعدوى - لا بالاصالة .

- ٩ -

نخلص إلى القول إنّ نقد القراءة « و » القارئ « هو من المهمّات الأولى للنقد ، اليوم . إنّ عليه أن يتناول باستقصاء جمالية القراءة السائدة التي لا تزال توجهها تقليدية النوع الشعريّ الموروث ، وظيفتها في التدقيق والتقويم . ولا بدّ ، إذن ، من تجاوز هذه التقليدية . وهذا التجاوز هو في أن : رفض لهذه القراءة السائدة ، فهماً وأحكاماً ، ورفض لمقاييس « جمهورها » . فإذا كانت الكتابة الشعرية الإبداعية « تخلق » قارئها فيما تخلق أفقها . فإن حاجتنا اليوم ، كتابة ونقداً ، هي إلى اللقاء معها : إلى جمالية القراءة الإبداعية .

(١) بالمعنى الشعري الشامل لكلمة لغة .

(٢) هناك نوع من القراءة مشروط بالزّي المستحدث ، غير أن له وضعاً آخر ، وتحليلاً آخر

شعر الثورة

ثورة ضد الشعر

فواز طرابلسي

يتعرض بول ايلوار لما يتعرض له عادة سائر الادباء والفنانين الكبار ذوي الالتزام الفكري - السياسي اليساري من محاولات للفصل بين حياة الشاعر وشعره ، وبين القيمة الابداعية لشعره والتزامه النضالي . ولما كان موقع ايلوار في الادب الفرنسي ، والعالمي ، راسخاً كل الرسوخ ، تنصب مثل هذه المحاولات على ابراز جوانب من شعره على حساب اخرى ، او على تهमيش اثر التزامه الثقافي - النضالي الشيوعي في ادبه . مثال واحد عن مثل هذه المحاولات وقع في آخر ايام عهد جيسكار ديستان عندما عبأ اليمين الفرنسي طاقاته لتنظيم عيد لـ « الحرية » اريد منه منافسة العيد السنوي الذي تنظمه صحيفة « الاومانيتيه » الشيوعية والذي يشكل اكبر تظاهرة شعبية وثقافية في فرنسا ، عيد « الحرية » اليميني - الذي لم يتكرر والذي اجمع المراقبون على شله - اعلن عن نفسه بواسطة ملصق لبعث عليه اشهر قصائد بول ايلوار - قصيدة « حرية » طبعاً ، انبرى العديد من اصدقاء ايلوار للرد على هذا الاستغلال الرخيص للقصيدة لاغراض الدعاية السياسية اليمينية . ولكن بقدر ما اكدت هذه الحادثة مدى إفلاس الفكر والادب اليمينيين واضطرارهما للجوء الى شعر الشيوعيين لمحاربة الشيوعية ، فانها ، في الوقت ذاته ، شكلت تكريراً إستثنائياً لابن الضاحية العمالية الفرنسية ، لانها اثبتت مدى إنغراس شعر بول ايلوار في اعماق الشعب الفرنسي والثقافة الفرنسية .

« مغني الحب والحرية » - هكذا سمي ايلوار . يمكن قول الكثير الكثير عن هذا العاشق الذي يستحضر كل غنى ومأسوية العلاقات الاجتماعية في حبه : « احبك عن كل

اللواتي لم احب . . . » ، والذي رفع شعر الحب الى مصاف الانسانية الجامعة حيث يتحد العاشق والعشوق : « انا المشاهد والمؤلف والممثل / انا المرأة وزوجها وطفلها » هذه الانسانية الجامعة التي يتجرأ عليها الصوفيون والشيعيون وحدهم . الاولون لانهم يمنحون الالة صفة الحبيبة . والثانيون لانهم يرفعون الانسان الى مستوى الألوهة . والحرية لدى ايلوار بريشة كل البراءة من دم « حرية » البرجوازيين في « المركز » كما في المستعمرات . حرية هي صنو التقدم والمساواة : « ان الحرية ولادة متجددة للفكر . . . » - يقول ايلوار - « والمساواة لا توجد إلا في الرغبة المشتركة في الحرية » .

قد يقال الكثير الكثير في الحب والحرية عند ايلوار . لكنه الاقدر على الدفاع عن نفسه . وهو الذي ترك لنا في « الشاعر وظله » سجلاً نضالياً ثقافياً وعملياً حافلاً ، وسيرة ذاتية تروي الصلة بين الشعر والثورة . كتابات متنوعة على امتداد اكثر من ثلاثة عقود (١٩٢٠ - ١٩٥٢) تضم مقالات سياسية وبرامج اذاعية وسيناريو افلام ومقابلات والفكاراً نقدية في الادب والرسم والموسيقى والشعر ، تروي قصة الانسان والشاعر : حبه وصداقته للناس ، براءته التي تتألق ذكاءً وعبقريّة ، شفافية شخصه وشعره ، موهبته الكبيرة ، ثقافته الموسوعية وكل جمال لغته الطاهرة الرقاقة . وقد اراد ايلوار للعنوان ان يقول كل مضمونه : الالتزام الثقافي - النضالي للشاعر يلزمه كظله . بل ان « الشاعر وظله » يحتوي على ما يمكن اعتباره « شاعرية بول ايلوار » ، لانه يضم عناصر رؤية متكاملة الى دور الشاعر وصلته بمادة الشعر ووسائله الابداعية من جهة ، وصلته بالجمهور من جهة ثانية . والمحور جدل العلاقة بين الشعر والثورة . وبالارتكاز الى هذا المحور ، يستعيد ايلوار اصفى تعبير عن مقومات جمالية ماركسية خلاقة ، تقطع ، بلا تردد ، مع « الجماليات » المتبذلة التي غالباً ما تروج باسم « الواقعية الاشتراكية » اوهي ، اقلّ ، تساهم في حل عدد من معضلاتها .

المخيّلة التي تغيّر العالم

الشعر والثورة . اية علاقة بديعة تربط بينهما !! ايلوار يعرف الشعر : « [الشعر] يبتكر ويدع . الشعر يدمر . يبتكر نفسه ، ويدع نفسه ، ويدمر نفسه باستمرار . انه يفكر بلا كلال ، في مرايا الزمن ، صورة جديدة عن ذاته ، بطريقة هي الاقل توقعاً والاقبل تقبلاً لدى اغلبية الناس » . فاذا بالشاعر ، في ضربة واحدة ، يعرف الثورة ايضاً :

في مدرسة السوربالية نشأ ايلوار وترعرع ، تلك السوربالية التي شكلت إنفجاراً تاريخياً حرّر الرغبات والمخيلة واللغة . في مطلع « الشاعر وظله » اعلان الطلاق مع السوربالية بشكل عام ، او بالاحرى ، عقد القران بين الماركسية والسوربالية ، بين الثورة في الادب والادب الهادف الى الثورة . والشاعر ليس مع كل الرغبات . هناك رغبات تقيّد وتستعبد ورغبات تحرّر :

« ان الرغبة الاساسية المستحوذة على الناس في مجتمعي هي الرغبة في التملك . وانا اذ اعلن استخفائي الشديد بالذين يسعون نحو الفقر سعياً ، اجدني متضامناً مع تلك الفئة من الناس التي تهدف الى إلغاء الملكية الفردية ، لأنني اجدهم وحدهم القادرين على منح رغباتي السامية كامل قيمتها .

« ان أنبل الرغبات هي الرغبة في النضال ضد كافة العقبات التي يضعها المجتمع البرجوازي امام تحقيق رغبات الانسان الحيوية ، رغبات جسده ورغبات مخيلته في أن معاً » .

وانبل الرغبات هذه تقود مباشرة الى الطفولة . ان كل شعر ايلوار هو تحريض للانسان ان « يدمر الجدران المفروضة عليه منذ طفولته » . وهذه الطفولة المستعادة ، « الطفولة السيّدة » (حسب تعبيره) هي هي الرغبة في تغيير العالم والحياة ، كما يعلمنا باشلار . وطموح ايلوار عادي وخارق مثل عملية التغيير هذه :

« اريدني طفلاً كبيراً

اقوى من رجل وأعدل

واوضح من طفل »

والرغبات موصولة بالتطور الاجتماعي . ومثلها المخيلة . وهكذا يؤسس شاعرنا للعلاقة الجدلية بين تطوّر المخيلة وبين التطور الاجتماعي . لا يقيم تطابقاً ، او تقريراً احادي الجانب ، بل علاقة متعددة التحديدات : « ان تطور المخيلة مرتبط بالتطور الاجتماعي . والواحد منهما يحكم الآخر » . ولكن ، « المخيلة تغير العالم . . . ان ملكة الدنيا هذه هي أمّ التقدم ! » واذا كان ايلوار يضم صوته الى صوت ماياكوفسكي في قوله انه توجد « معضلات في المجتمع لا يمكن ان نتصوّر حلها إلا بواسطة العمل الشعري » ، فهو يضيف انه على العمل الشعري ان يحل معضلاته من أجل ان يساهم في حل معضلات المجتمع .

الثورة في الشعر

تثوير الشعر ، ذلك هو حل معضلاته . وتثوير الشعر من اجل ان يساهم الشعر في تثوير وتغيير الحياة . وتثوير الشعر هو هذا الشغل الثوري على مادة الشعر ووسائله الابداعية وعلاقة الشاعر بالناس .

ولا بد ، اولاً ، من تصفية الحساب مع ميتافيزيقيا الشعر وسحره . وهذا ما يفعله ايلوار بالضربة الوحيدة القاضية : « ان الشاعر هو الذي يوحى اكثر من الذي يستوحي » . فلا وحياً ولا ربّات شعر وشياطين شعر . وبهذه العبارة يقلب ايلوار المعادلة الشعرية التقليدية رأساً على عقب . فلا عجب اذا كان يصب جام غضبه على « النظم » و « القريض » . فكلاهما « يدمر عنصر المفاجأة ، ويميّع وقاحة البساطة ، وقاحة الرؤية الفجّة المباشرة لواقع ملهم (بفتح الهاء) وملهم (بكسر الهاء) وبدائي » .

وعلى مستوى اللغة ، بالطبع ، تنعقد عملية التثوير هذه . فتحريّر الشعر من طقوسه وقديسيته ونخبويته وسحره ليعود « مألوفاً وعامياً » ، يركز الى الايمان الراسخ بأن « المعجزات الخارقة ستمرّ حكماً من خلال اللغة العادية » .

بدلاً عن الشاعر - الساحر ، الشاعر - المنتخب ، الشاعر - المتمايز ، يرى ايلوار الى الشاعر حاملاً رسالة من غمط آخر :

« ... سيأتي زمن يستيقظ فيه كل الذكاء البشري ، ليجد في تصرفه لغته الطبيعية التي غذّاها نفرّ قليل من الرجال ، عبر القرون ، بفكرهم ، وحافظوا عليها في نضارتها . إذ ذاك ، سوف يستخدم كل الناس لغة عفوية ، وسهلة ، ويستعيدون ملكة الابداع » .

وبعيداً عن التعالي النخبوي ، وتجاوزاً لمعضلات « الغموض » و « الايصال » ، هذا الشاعر الكبير مدرك للدين العظيم الذي للشعب في ذمته ، الشعب ذلك الشاعر الاكبر ، لذا ، ينضوي ايلوار طوعاً في ذلك النفر القليل الذين إلتئموا على « اللغة الطبقية » ليعيدها للناس ، ومعها ملكة الابداع ، وفي انتظار ذلك الزمن ، فان شغلهم لا يتوقف على بلورة لغة شعرية تلغي الفواصل بين العامي والخارق بين السهل والبديع ، لغة طبيعية وعامية ، مكثفة ، بل مقطّرة تقطيراً ، كما في هذا الشعر الى « نوش » ذاك الطيف الابيض الذي راوده معظم حياته ، الذي قال فيه ايلوار اجمل الاشعار ، حباً ورثاء ، التي يمكن لشاعر ان يقولها في اي عصر :

غمامة كسل
وحصاد من اللمسات
الظهيره منفرجة كعين
للذات الارض
للحرارة المثل
ولامرأة من حليب
من حليب وقمر وليلك
فاترة من حليب نضرة من قمر
ولسانها معسول من ليلك .

ولان ايلوار يتذكر زمناً لم يكن فيه الشعر ، او سواه من الآداب والفنون ، اختصاصاً او امتيازاً اجتماعياً ، فانه يعمل من اجل ان يعود الشعر كالحبز اليومي في متناول الجميع ، ان يحقق وصية لوتريامون في ان يكون الشعر « انتاج الجميع » . الثورة في الشعر من اجل ان يستعيد الشعب حقه في ابداع الشعر وفي تداوله .

التواصل الديمقراطي والثوري

ان مثل هذه الرؤية للشعر ، والممارسة له ، منفتحة سلفاً على كل المحاولات الثورية والتجديدية في الادب ، مثلما هي قادرة على التواصل مع كل المضامين الثورية فينتاجات ادبية لا تقدم نفسها سلفاً على انها ثورية او انها معبرة عن الطبقة العاملة على الجبهة الثقافية . ولأن ايلوار عاش ومارس هذه العملية الجدلية بكل ابعادها - شعر الثورة والثورة في الشعر - يستطيع ان يتمثل كل التراث الديمقراطي والثوري في الادب والشعر والفن : بوريل ، هيغو ، زولا ، دي ساد ، لوتريامون ، بودلير ، ريمبو ، جبرار دي نيرفال في الادب ، بيكاسو ، دالي ، ميرو ، إرنست ، دومينغيز في الفن .

فجذل الرغبة - المخيلة ، تحرير الرغبات والمخيلة وتحريرهما للعالم ، هو المدخل الى ثورية « الماركسي دي ساد » الذي قضى معظم سني حياته في السجن لانه « اراد ان يعيد للانسان المتحضر زخم غرائزه البدائية » ، لانه اراد تحرير المخيلة الغرامية ، ولانه ناضل بعنف من اجل العدالة والمساواة المطلقتين . ولهذه الاسباب بالذات ، جرى تشويه ادبه وفلسفته وتحويله الى رمز للقساوة والاجرام . الا ان دي ساد ، « كان وسيبقى الفيلسوف الاكثر اثارة للربح ، لانه لم يكن ليعترف مطلقاً بأي قيد على هذيانه للحرية ، لأن

عبريته عرّت ، بلا خجل ، كل الغرائز البشرية ، ولانه ادان علاقات النفاق القائمة بين الانسان واخيه الانسان » . وفي مقاطع مؤثرة ، يستعيد ايلوار تنبؤ دي ساد بالثورة الفرنسية الكبرى وهو الذي كتب عام ١٧٨٨ : « ان وطننا يتمخض عن ثورة جبارة . لقد ضاقت فرنسا ذرعاً بجرائم ملوكها واعمالهم الممجية ، وتهتكهم ومجونهم ، ضاقت ذرعاً بالاستبداد ، وانها لمحطمة قيودها ! » . ولما حطمت فرنسا قيودها ، بعد اقل من عام ، كان دي ساد في خضم الثورة ، يدعم بحماس جناحها اليعقوبي بقيادة مارا وروبسيير . لكنه يتعرض مجدداً للاعتقال . ولما اطلق سراحه ، رفض تأييد دكتاتورية نابليون بونابارت . ومات دي ساد وهو بكامل وعيه وملكانه العقلية في مصح عقلي ، ذاك السجن الذي يسجن فيه المجتمع اولئك الذين تنفلت منهم الغرائز والمخيلة بحيث يهددون « السلامة العامة » ، اي الجنون الاكبر ، جنون الرضوخ لأمن النظام القائم وقيمه السائدة .

ان ايلوار لا يحاكم نتاج دي ساد باختزاله الى انجائه الطبقي . بل هو يقوم ذاك النتاج انطلاقاً من يقين الموقع الذي احتله دي ساد في الصراع الطبقي والفكري لعصره . وهذا التمييز بين الانهاء الطبقي وبين الموقع في الصراع الطبقي هو الحد الفاصل بين تيار الجمود والابتدال في الماركسية وبين التيار الخلاق . ولعل ايلوار يتذكر ان لينين درس تراث تولستوي وقوم انتاجه واثره انطلاقاً من مقارنة ان الروائي الارستقراطي - البطريق احتل في الحياة والصراع الفكريين والادبيين ، كما في الصراع الاجتماعي نفسه ، موقع الفلاح الروسي (« الموجيك ») !

وعلى هذا المنوال ينسج ايلوار في استيعابه النقدي كل ما هو حي وخلاق في الثقافة الفرنسية ، كل ما يندرج ، بشكل او بآخر ، في « منحى التقدم » . يتوقف عند الرومنطيقين ، اولئك الادباء والشعراء الفقراء والمكابرين الذين يكتنون حقداً لا يحد للمقيم البرجوازية ، للسلطة القائمة والمال . وكان بييتروس بوريل واحداً من هؤلاء ، صاحب اروع وصف لسقوط سجن الباستيل على يد جماهير باريس الثائرة . يقول بوريل على لسان احد البرجوازيين « لیتمجّد الخالق ... وحوانتي كذلك ! » (وعندنا يقال : « الملك لله ... والايحارات لفلان ! ») . اعتقل بوريل العام ١٨٣٢ لا لسبب سوى « سحنته الجمهورية » . وعاش كل حياته في الحرمان والعوز . اختتم كتابه « رابسودي » بهذه العبارة : انا جوعان . وقضى منفياً في الجزائر .

جيرار دي نيرفال ، ذلك الرومنطيسي المتلبس للحزن الابدئي ، يسأل احدى البرجوازيات « وكيف تريدنه هذا الذهب ، أنستي ؟ ملطخاً بالدم ام بالدموع ؟ وهل تجب سرقته بالجملة بواسطة خنجر ؟ ام بالتجزئة بواسطة الضريبة والسوق والدكان ؟ » .

ببساطة نستحضر كل غنى وخصوبة وتعقيد التحليل الماركسي ، يقبض ايلوار مباشرة على الحلقة المركزية في استيعاب الظاهرة الرومنطيقية . لا يبحث عند الرومنطيقين على مواقف سياسية الى جانب البروليتاريا ، ولا هو يحاكم شعرهم فلسفياً من منظور قريهم او ابتعادهم عن المادية ، الجدلية او التاريخية . ولا يكفي قطعاً بالحكم انطلاقاً من الانتماء الاجتماعي . يستوعبهم نقدياً على مستوى آخر ، مستوى ادراك النمط المميز لموقف هؤلاء من المجتمع البرجوازي وقيمه . فيرى الى امرين . الاول ، احتجاج افراد « حرهم التطور البرجوازي من القيود والعلاقات القطاعية ، ضد الكبت الذي اخذ النظام البرجوازي يفرضه على الافراد الاحرار » ، كبت رغباتهم وكبت مخيلتهم في منظومة قهر وقمع باتت اقصى من المنظومة القطاعية . واما الامر الثاني ، فهو تمرّد هؤلاء الافراد - الاحرار والمهمشين في آن معاً - ضد القيم الجديدة للمجتمع البرجوازي ، وعلى الاخص إحلاله القيمة السلبية - النقدية واسطة شاملة للعلاقات بين الاشياء ، وبين البشر ، محل علاقات التبعية الشخصية للمجتمع القطاعي .

الشعر في الثورة

ان شعراً كهذا ، حقق ثورته ، يستطيع ان ينخرط في تحقيق الثورة في المجتمع . « نحو الممارسة يتجه الشعراء ذور الرؤية الشاملة ، عاجلاً ام آجلاً . ولما كانت سلطتهم مطلقة على الكلمات ، فالاتصال اللفظ بالعالم الخارجي لا ينتقص بشيء من شعرهم . والنضال يزيدهم قوة » . ونحو الممارسة اتجه الشاعر بول ايلوار . كانت مجزرة الحرب العالمية الاولى منعطفاً في حياته وشعره ، رفض الحرب الامبريالية ولبى نداء لينين لتحويلها الى حرب اهلية . وما هو يسخر من دين جديد هو « عبادة الموتى » : « ان العبيد الموتى يظلون عبيداً » ، مؤكدا ان الشجاعة الحقيقية هي في تحليد الاعداء الحقيقيين : « ان احترام الموتى خوف من الموت . انه اجلال للجبن امام الموت . مع ان الشجاعة كانت سهلة . كان يقتضي الامر ان يتعرف المرء على اعدائه ، ان يحصيهم ، ان يتذكرهم . لكن الاوامر صدرت اليهم بان يتقدموا دون ان يلتفتوا الى الخلف . كان عدوهم وراهم » .

لاذعاً كان هذا الشفاف الطيب في وصفه لرئيس الجمهورية الفرنسي - بول دومير - يسهر

في احد المراسع الليلية في باريس برفقة مدير الشرطة : « بينا ملايين العمال يموتون من الجوع ، وبيننا الذين يدافعون عنهم قابعون في غياهب السجون ، وجيوش الجمهورية تضطهد وتذبح شعوب المستعمرات ، الاسياد يعربدون ! » .

وهكذا ، فعندما جمع ايلوار اغلى كتبه ومقتنياته وانتقل للعمل السري ايام الاجتلال النازي لفرنسا ، كان يمارس شعره بكل بساطة . فها هو يوقع العرائض ، ويكتب المناشير ، ويصدر النشرات والصحف والمجلات السرية ، بل ويساهم حتى في طبعها ، ويحبي ادياء وشعراء وفنانين تعذبوا من اجل فرنسا او سجنوا او تشرذوا . كان - على حد تعبيره - يلحق بفكرته ، وفكرة الشاعر تقود دوما الى « الانخراط في منحى التقدم البشري » .

وبعد التحرير ، يضع قلمه وشعره في خدمة كل الشعوب المناضلة من اجل تحررها ، تحررها من الاسياد الاجانب والمحليين على السواء : « ان الشعوب التي تناضل من اجل استقلالها ، من اجل انقاذ ترابها الوطني وتقاليدها وعاداتها ودينها ، سوف تكتشف انها قادرة ايضا على التخلص من جميع اسيادها ، الاجانب والمحليين » . يكتب تضامنا مع الشعب اليوناني ، ذلك « الشعب الملك » الذي يقاوم بالسلاح الاحتلال النازي . ويروي للشعب الفرنسي ، في سيناريو لفيلم شهير (للوي مال) عن جدرانية « غرينكا » لبيكاسو ، « معلم الحرية الحاذق » الذي يمنح الناس « الجرأة اليومية على رفض الانصياع للمظاهر القاتلة » . ومن خلال غرينكا هذه الرؤية الهادرة بالثقة في انتصار الشعوب :

« الى خرائب غرينكا ، تحت سماء غرينكا الصافية ، عاد رجل يحمل على ذراعيه جدياً يغفو ، وفي قلبه حماسة . انه يغني لسائر الرجال اغنية التمرد الصافية التي تقول نعم للحب وتقول لا للاضطهاد . . . »

« رجل رجل يغني ، رجل يأمل . وتبتعد زنابير عذابه في الزرقة المتصلبة ، ومع ذلك ، فان نحل اغنياته يضع عسله في قلوب كل الناس .

غرينكا ، ان البراة سوف تنتصر على الجريمة ! »

آل ايلوار على نفسه ان تكون الحقيقة العملية هي هدف الشعر . فصمم على ان يحو الفواصل بين المعرفة والجمال . بين العقل والمشاعر في هذه المعادلة التي تلخص شاعريته :

« حقيقة الجمال وجمال الحقيقة من اجل اللذة الكبرى للعقل ! »

مذتارات
مذتارات
مذتارات
مذتارات
مذتارات

اوكتاصيويات

حجر الشمس

ترجمة: محمد علي اليوسفي

يقدم الشاعر المكسيكي اوكتافيو باث (ولد عام ١٩١٤ - وهو الآن أستاذ محاضر في مكسيكو ويدير مجلة Vuelta) نموذجاً لشاعر العالم الثالث ، في تعدد مصافره الثقافية التي تجمع بين مخزون التراث المحلي والثقافة العالمية .

توجه « باث » في البداية نحو الارث الهندي ، الذي طمسه الغزو الاسباني طويلاً : لذلك لاحظ « الرؤيا الهندية للكون » عنده من خلال التأثيرات الاسبانية والكاثوليكية : عودة طائر الكتزال الاسطوري ، وجمي الاسبان الى القارة .

كان المناخ العائلي ، والمرحلة التاريخية ، في اصل تهو الشاعر لتلقي ثقافة كولونالية جديدة تتعارض في البداية ، ثم تتجاوز ثقافتين محليتين هما : الثقافة الهندية ثم الاسبانية (او المكسيكية المحلية) ، ليعايش الشاعر اندلاع ثورتين : الثورة المكسيكية بقيادة زاباتا الذي كان جد الشاعر احد ممثليه في الولايات المتحدة ، ثم الحرب الاهلية في اسبانيا عام ١٩٣٧ . وفي الاثناء يطلع اوكتافيو باث على الثقافات الغربية (الانكلوسكسونية - والفرنسية خاصة) من خلال عمته ذات الثقافة الفرنسية والوالده الذي عاش طويلاً في الولايات المتحدة ، فيقرأ جان جاك روسو وفيكتور هيغو وميشليه ويكتشف فيها بعد : إليوت ، سان جون بيرس ، أندريه بریتون ، وماركس .

وعندما تندلع الحرب الاهلية في اسبانيا يندفع اوكتافيو باث للمشاركة فيها ، لكنه يخرج منها بائساً بعد هزيمة الجمهوريين وعودة فرانكو ، فيقترب من السوراليين ويعيش الوحدة والمنفى حيث يكتب

قصائد «نسر ام شمس ٩» وهي قصائد تجمع بين السورالية وذلك الشعور بالعزلة وخيبة الامل :
« احلامك مفردة في الوضوح أنك بالاحرى تحتاج الى فلسفة متينة » .

ويعيش باث مرحلة جديدة ، مرحلة تأمل وبحث عن الكلمة الدقيقة التي « تلغي المسافة بين الاسم والمسمى » ، فينتقل بين المكسيك والولايات المتحدة وفرنسا واليابان والهند ، ويبدأ نشاطه الثقافي النظري واهتماماته الكوسموبوليتية بالاضافة الى الكتابات النقدية الملزمة للعملية الشعرية . وفي هذه المرحلة نشر اوكتافيو باث عدة دراسات نظرية أخذاً على عاتقه انشاء « فلسفة متينة » .

بعد الانتكاسات التاريخية وتبالي الحيات اقرب باث في أعوام ٤٥ - ٥٥ من المهاجس الصوفي جامعاً مثل برتون بين الثقافة المادية وسحر الاسطورة ، مستوحياً منها معرفة انثروبولوجية : إن وجود الانسان الملموس تاريخياً لا يتم الا باخراج الانسان من أحلامه « كُنْ جديراً بما تحلم » يقول . وهكذا ينطلق أوكتافيو باث من خصوصية مكسيكية الى كونية شمولية تتجسد اكثرما تتجسد في أروع قصائده على الاطلاق : حجر الشمس ، التي كتبها عام ١٩٥٧ وفيها : « يمتد السؤال عبر الاجابة دون ان ينغلق عليها » كما يقول كلود روا .

تبدأ قصيدة حجر الشمس وتنتهي برمز من التقويم المكسيكي وهما ٤ اولن (رمز الحركة) ويوم ٤ اهكل (رمز الريح) والقصيدة كما يقدم لها الشاعر الفرنسي بنجامين بيريه « تتضمن ٥٨٤ بيتاً من ١١ نبرة (تقيلة) وهذا العدد يوافق الدوران الاقتراني لكوكب فينوس الذي يتم في ٥٨٤ يوماً . وكان المكسيكيون القدامى يحصون دورة فينوس (وسائر الكواكب المرئية بالعين المجردة) ابتداء من يوم ٤ اولن اما يوم ٤ اهكل فكان يدل على مرور ٥٨٤ يوماً . وهكذا فان الاقتران الظاهر بين فينوس والشمس هو بالتالي نهاية دورة وبداية اخرى .

ويمكن لكوكب فينوس ان يظهر مرتين : اما كنجم صباحي (فوسفوروس) واما كنجم مسائي (هيسبيروس) . وهذه الثنائية (لوسيفير وفيسبير) كان لها تأثير شديد على الناس في كل الحضارات ولقد اعتبروها رمزاً أو علماً أو تمجيداً لغموض الكون وازدواجية الجوهرية (. . .) ولقد قرن القدامى فينوس بالقمر والرطوبة والماء والنبات كما قرنوها بموت الطبيعة وانبعاثها ، وكان سكان المتوسط القدامى يعتبرونها مجموعة صور وقوى مزدوجة : سيدة الشمس ، الحجر المخروطي ، الحجر الحام (الحشن) الذي يذكرنا بـ « قطعة الخشب غير المتنجرة » في الفلسفة الطاوية ، والآلهة المزدوجة عند المؤرخ والجغرافي الاغريقي بوزانياس الخ . . .

يقف الانسان في مفترق بين جميع الاشياء ، ويعود المسافر الباطني بعد ضياعه في التاريخ ، يعود من جديد الى صفاء الاحياء بعد « مسيرة جلول ، يتعرج ، يتقدم ، يتراجع ، ينعطف ودائماً يصل : ليس الانسان انساناً الا بين البشر » .

٤ « اولن ، Olin

تعود الثالثة عشرة . . . انها الاولى مرة اخرى ؛

وهي دائماً الوحيدة - او اللحظة الوحيدة :

فهل أنت ملكة ، آه يا أنت ، الملكة الأولى ام الاخيرة ؟

وهل أنت ملك ، هل انت العاشق الوحيد ام آخر العشاق ؟

جيرار دي نرفال (من قصيدة أرتميس)

صفصافة كريستال ، حورة ماء .

نافورة ماء عالية قوسنتها الريح ،

شجرة راسخة الجذور رغم أنها تلوح راقصة

مسيرة جدول يتعرج

يتقدم ، يتراجع ، ينعطف ،

ودائماً يصل :

مسيرة هادئة

لنجمة ، أو ، لربيع ليس على عجل ،

ماء مسدل الجفون

تنبجس منه طوال الليل نبوءات ،

حضور شامل في الصنخب ،

موجة إثر موجة حتى تغطية كل شيء ،

مملكة خضراء لا تعرف الغسق

مثل ألقى الاجنحة

عندما تُبسط في قلب السماء ،

مسيرة عبر علق

الايام الآتية ونحس
 بريق الشؤم كما الطائر
 الذي يحجر الغابة بشدوه
 والغبطة الوشيكة
 التي تتلاشى ما بين الأغصان ،
 إنها سُوَيْعَاتُ نُورٍ بدأت الطيور بنقرها ،
 إنه فَاَلٌ يَفْلَتُ من بين الاصابع .



وحضور كما شدي مباحث ،
 كما الريح مهللة في حريق ،
 نظرة تترك العالم معلّقا
 ببحاره وجباله ،
 جسدٌ من نورٍ في منخلٍ من عقيق ،
 ساقان من نور ، جسد له لون الغمامة ،
 لون نهار سريع الوثب ،
 الساعة تتألق وتحل في جسد ،
 العالم مرئي الآن في جسدك ،
 العالم شفاف في شفافتك .



أمضي بين أروقة أنغام ،
 أسيل ما بين حضورات رنين ،
 ومثل أعمى أمضي عبر الشفافية ،
 يحكوني انعكاس ، فأولد في آخر ،
 آه يا غابة الأعمدة المسحورة ،

تحت أقواس النور أدخل
في أروقة خريف شفاف .



امضي عبر جسدك كما عبر العالم ،
بطنك فناء مَشْمَس ،
نهداك كنيسة حيث الدم
يحفل بأسراركَ المتوازية ،
نظراتي تغطيك كلبلاية ،
انت مدينة يحاصرها البحر
سورٌ يقسمه البحر
قسمين بلون الدراق ،
أنت مكان للملح ، للصخر ، للطيور
تحت شريعة منتصف النهار المتأمل .



مرتدية لون رغباتي
ومثل فكرتي تسيرين عارية ،
أمضي عبر عينيك كما عبر الماء ،
النمور تشرب الحلم من هاتين العينين ،
الضريس يحترق في هذا الشرر ،
أمضي عبر جبينك كما عبر القمر ،
كما الغيمة في فكرتك ،
أمضي عبر بطنك كما عبر أحلامك .



تنورتك التي من ذرة ترموج وتغني ،
 تنورتك التي من كريستال ، تنورتك التي من ماء ،
 شفتاك ، شعرك ، نظراتك ،
 أنت مطرٌ طيلة الليل والنهار
 تفتحين صدري باصابعك المائية ،
 تغمضين عينيّ بشغرك المائي ،
 على عظامي تنزلين المطر ، وفي صدري
 شجرة سائلة تفرز جذورها المائية .



أمضي عبر قوامك كما عبر جدول ،
 أمضي عبر جسدك كما في غابة ،
 كما في جبل ، كما على درب
 يوصل فجأة الى هوةٍ سحيقة
 أمضي عبر افكارك المرفهة
 ولدى خروجي من جينك الابيض
 يتهمش ظلي المندفع ،
 أجمع أشلاتي واحداً واحداً ،
 وأتابع بلا جسد ، أبحث خبط عشواء .



أروقة لا نهاية لها في الذاكرة ،
 أبواب مشرعة على قاعة فارغة
 حيث فصول الصيف تتعفن ،
 وحيث تلمع جواهر العطش في داخلها ،
 وجه يتلاشى حالماً أذكره ،

يدّ تنحلّ حالمًا ألمسها ،
 شعرٌ رتّيلًا في بلبله
 فوق بسمات تلوح من القدم ،
 وبعد الخروج من جيبني ، أبحث ،
 أبحث دون أن أجد ، أبحث لحظةً ،
 عن وجه برق وعاصفة
 يركض بين الأشجار الليلية ،
 وجه مطري في حديقة ظلمات ،
 ماء عنيد يسيل بجانبي ،



أبحث دون أن أجد ، اكتب في الوحلة ،
 لا احد ، النهار يسقط ، السنة تسقط ،
 إسقط مع اللحظة ، اسقط في القرار ،
 درب غير مرئي فوق مرايا
 تكرر صورتي المحطّمة ،
 اسير على أيام ، لحظات جبتّها ،
 اسير على افكار ظليّ ،
 ادعس على ظليّ بحثاً عن لحظة ،
 ابحث عن تاريخ حيّ مثل طائر ،
 ابحث عن شمس الخامسة مساء
 التي كانت تطلقها جدران « تيزونتيل » :
 كانت الساعة تنضج عنا قيدّها
 ولدى تفتحها تخرج الفتيات
 من احشائها الوردية ويتشرن
 عبر الباحات المبلطة في المدرسة

وشاخة كالخريف ، كانت تسير ،
 متلّفة بالنور تحت الرّواق
 والقضاء يوشحها ويخلع عليها
 بشرة مذهبة شفافة ،
 نمر بلون الضوء ، يحمر اسمر
 على اطراف الليل ،
 فتاة مستشفة ومنحنية
 على شرفات المطر الخضراء
 محيّا يافع ومتعلّد ،
 لقد نسيت اسمك ميلوزين ،
 لورا ، ايزابيلا ، بيرسيفون ، ماري ،
 لك كلّ الوجوه ، وليس لك وجه أحد ،
 تشبهين الشجرة والغيمة ،
 انت كل الطيور ونجمة ،
 تشبهين حد السيف ،
 وكأس دم الجلاّد ،
 يا لبلاية تتقدم ، تغمر الروح ،
 تجتثها وتفصلها عن ذاتها .



يا كتابةً ناريةً على العقيق ،
 يا تشقفاً في الصخرة ، - يا ملكة الشعابين ،
 يا عمود بخار ، يا نبعاً ، في الحجر ،
 يا مهرجاناً قمرياً ، يا قمة للنسور ،
 يا حبة أنيسون ، يا شوكة متناهية في الصغر ،
 وقاتلة تبعث آلاماً غير منتهية ،

يا راعية الوديان في أعماق البحر
وحارسة وادي الموتى ،
يا غصناً يتدلى من صخرة الدوار ،
يا نبتة معترشة ، يا نبتة سامة ،
يا نبتة النشور ، يا عنب الحياة ،
يا سيلة الناي والبرق ،
يا شرفة الياسمين ، يا ملحاً ، على الجرح ،
يا باقة ورد المحكوم بالاعدام ،
يا ثلج آب ، يا قمر المشنقة ،
يا كتابة البحر على البازلت ،
يا كتابة الريح في الصحراء ،
يا وصية الشمس ، يا رمانة ، يا سنبله ،



يا وجه النيران ، يا وجهاً مشتعلأ ،
يا وجهاً يافعاً ومعذبأ ،
يا سنوات شبحية وإياماً دائرية ،
تصب كلها في الباحة نفسها والجدار نفسه ،
اللحظة تحترق ووجوه الشعلة المتعاقبة
ليست سوى وجه واحد ،
كل القرون لحظة واحدة ،
وعلى امتداد القرون والقرون
عينان تقطعان الطريق عن المستقبل .



ليس امامي سوى لحظة

قايضتها الليلة بحلم
 من صور متزاوجة في الحلم ،
 منحوتة بقسوة في النوم ،
 مقتلعة من عدم هذه الليلة ،
 مرفوعة بقوة المعصم حرفاً حرفاً ،
 بينا في الخارج يحتلم الزمن
 وعلى ابواب روعي يدق العالم
 بتوقيته الضاري .



لا شيء سوى لحظة بينا المدن ،
 والاسماء والمذاقات والزمن المعاش
 تنهار على جيبني الزائع ،
 بينا ثقل الليل الممزق
 يذل افكاري وهيكلتي ،
 ودمي يسيل اكثر بطهأ
 وأسنانني تتعري من جذورها وعيناوي تحتجبان والايام والسنون
 تراكم احوالها الخاوية ،
 بينا الزمن يغلق مروحة
 ولا شيء خلف صورهِ ،
 اللحظة تلتف وتطفو
 محاطة بالموتى ، مهدئة
 بالليل وبثاؤ به المفجع ،
 مهدئة برطانة
 الموت المعمر والمقنع ،
 اللحظة تلتف وتدخل ذاتها ،

كما تستجمع القبضة ، كما ثمرة
تنضج داخل ذاتها ،
اللحظة نصف الشفافة تنغلق
وتنضج نحو الداخل ، تمدّ جذوراً
تنمو في انا ، تستغرقني بكاملي ،
اوراقها المحمومة تطردني ،
وما افكاري سوى طيورها ،
زئبقها يتدفق في عروقي ،
شجرة ذهنية وثيار لها مذاق الزمن ،



آه أيتها الحياة التي ينبغي عيشها وقد عشناها ،
ويا ايها الزمن الذي يعود مثل المدّ
او ينسحب دون ان يلتفت ،
ما حدث لم يكن ولكنه يأتي
وبصمت يصبّ
في لحظة اخرى تتلاشى .



أمام مساء ملح البارود والحجارة
مسوحة بسكاكين غير مرئية ،
وبكتابة حمراء لا تُهَجَّى ،
تكتبين على جلدي ، وهذه الجراح
كثياب من جمر تغطيني ،
اشتعل دون ان اتلف ، ابحث عن الماء ،
وفي عينيك لا يوجد ماء ، انهما من حجر ،

ونهداك ، بطنك ، وركاك ،
 من حجر ، لفمك طعم الغبار ،
 لفمك مذاق زمن مسموم ،
 لجسدك مذاق بثر بلا قرار ،
 رواق مرايا تُكرّر
 عيني العطشان ، رواق
 يعود دائماً الى نقطة انطلاقه ،
 وانت تقوديني ، اعمى ، ماسكة بيدي ،
 عبر تلك الاروقة العنيدة
 نحو مركز الدائرة وتنتصين
 مثل بارقة تتكثف في بلّطة ،
 مثل نور يكشف ، مبهرةً
 كما المشقة للمحكوم ،
 مرنة كالسوط وهيفاء
 كما سلاح توأم للقمر ،
 كلما تك المرهفة تحفر
 صدري ، تفقرني وتفرغني ،
 تقتلعين ذكرياتي واحدة واحدة ،
 لقد نسيت اسمي ، اصحابي ،
 يقبعون بين الخنازير او يتعفنون
 والشمس تلتهمهم في هوة سحيقة ،
 لم يبق في سوى جرح بالغ ،
 تجويف لا يمرّ به احد
 حاضر بلا نافذة ، فكرة
 تعود ، تتكرر ، تنعكس
 وتضيع في شفافيتها نفسها ،

إحساس تخترقه عينٌ
تنظر الى نظراتها ذاتها الى حدِّ الاحياء
من الصفاء :

رأيت حرسفتك الفظيعة ،
يا ميلوزين والفجر ينبلع مخضراً
كنت تنامين ملتفة في الملاءات ،
وحين ايقظتك صرخت مثل طائر
وسقطت بلا نهاية ، مهشمة بيضاء ،
ولم تبق منك سوى الصرخة ،
وها انني بعد قرون اجد نفسي
مع سُعالٍ ورؤية شاقة مقلِّباً
صوراً قديمة :

لا يوجد احد ، أنت لا احد ،
كومة رماد ومكنسة ،
سكين مثلمة ومنفضة ريش ،
جثة تقوم على عظام ،
عنقود جاف ، ثقب أسود
وفي آخر الثقب عينا طفلة
غرقت من ألف عام .



نظرات مدفونة في بشر ،
نظرات ترانا منذ البدء ،
نظرة طفلة من أمٍّ عجوز
تري في ابنها البكر أباً شاباً ،
نظرة أمٍّ من بنتٍ مهجورة ،

ترى في أبيها ابناً طفلاً ،
 نظرات تنظر إلينا من عمق
 الحياة وهي الشرك الذي ينصبه الموت
 - او بالعكس : هل السقوط في تلك العيون
 هو عودة حقيقية الى الحياة ؟



أَنْ أَسْقُطَ وَأَعُودَ ، أحلم بي وتحلم بي
 عيون مقبلة أخرى ، حياة أخرى ،
 غيوم أخرى ، أن أموت بموت آخر !
 - هذه الليلة تكفيني ، وهذه اللحظة
 التي لا تني تفتح وتبوح لي :
 أين كنت ، من كنت ، ما اسمك ،
 وما اسمي أنا :

هل سبق لي ان أعددتُ خططاً
 للصيف - ولكل صيف -

في « كريستوفر ستريت » ، منذ عشرة أعوام ،
 مع فيليس التي كانت لها غماً زتان
 تأتي عصافير الدوري لتشرب منها الضياء ؟
 وهل قالت لي كارمن في « الباسيدي لا ريفورما »
 « لا ثقل للهواء ، هنا دائماً أكتوبر »
 ام انها قالت ذلك لآخر نسيت
 أم انني اختلقت القول ولم يقله لي أحد ؟
 هل سرت في ليل « واكزاكا » الربح
 داكن الاخضرار مثل شجرة ،
 متحدثاً وحلي مثل الريح المجنونة

ولدى وصولي الى غرفتي - وهي دائما غرفة -
 ألم تتعرف علي المرايا ؟
 وهل شاهدنا من فنلق « فيرنيت » الفجر
 راقصاً مع شجر الكستناء - « لقد تأخرنا كثيراً »
 هل قلت ذلك وانت تسرحين شعرك في حين كنت أرى
 لطخاتٍ على الجدار ولا أقول شيئاً ؟
 هل صعدنا سوية الى قمة البرج ، هل شاهدنا
 المساء يميل فوق الرصيف ؟
 هل أكلنا عنباً في « بيدارت » ؟ هل اشترينا
 أزهار غاردينيا من « باروت » ؟
 أسماء أمكنة ،
 شوارع وشوارع ، وجوه ، ساحات ، شوارع ،
 محطات ، منتزه ، غرف وحيلة ،
 لطخات على الجدار ، شخصٌ ما يتمشط
 شخص ما يغني بجانيبي ، شخص ما يرتدي ثيابه ،
 غرف ، أمكنة ، شوارع ، أسماء ، غرف
 مدريد ١٩٣٧ ،
 في ساحة « الملاك » كانت النساء
 يتحادثن ويغنين مع أطفالهن ،
 ثم دوت صفارة الانذار ، كانت ثمة صرخات ،
 ومنازل جائية في الغبار ،
 أبراج مقوضه ، جباه ملطخة بالبصاق
 وزويدة المحركات الدائمة :
 تعرّى الاثنان وتحاباً
 دفاعاً عن نصيينا الأبلدي ،
 عن حصتنا من الوقت ومن الفردوس ،

من أجل لمس جنودنا والعودة الى غزو ذواتنا ،
 من أجل استرجاع ميراثنا الذي انتزعه
 لصومس الحياة منذ ألف قرن ،
 الاثنان تعرياً ، وتعانقا
 لأن العري المتشابك

يخترق الزمن ويتكلل بالعصمة ،
 لا شيء يمسهما ، عاد العري الى البدء ،
 لا يوجد أنت ولا أنا ، لا يوجد غد ولا أمس ولا أسماء ،
 ولا حقيقة مزدوجة في جسد واحد ، روح واحدة ،
 كائن كليّ ..

غرف جانحة

في مدن تشرف على الغرق ،
 حجرات وشوارع ، أسماء كالجراح ،
 وللغرفة نوافذ تشرف على غرف أخرى ،
 يغلفها ورق الجدران الباهت نفسه ،
 حيث رجل في قميص يقرأ صحيفة ،
 حيث امرأة تكوي الثياب ، في الغرفة المضاعة ،
 التي تزورها أغصان شجرة دراق ،
 ثم الغرف الاخرى : في الخارج لا تزال تمطر
 وثمة باحة وثلاثة أطفال صديئين ،
 غرف هي مراكب تتأرجح
 في خليج من ضياء ، غرف تحت البحر ،
 والصمت يتشر بموجات خضراء ، وكل ما تقع عليه أيدينا
 يتألق كالفسفور ،
 أضرحة فخمة ، لوحات متآكلة ، سجادات تالفة ،
 شرك ، زنانات ، أقبية مسحورة ،

مداجن وغرف مرقمة ،
كلها تتغير ، كلها تطير ،
كلّ نتوء غيمة ، كل باب
يشرف على البحر ، والحقول ، والهواء ، كل مائدة
وليمة ، وكلها موصلة كالأصداف ،
عبثاً يحاصرهما الزمن ،
لا يوجد زمن ولا جدار ، فضاء ، فضاء ،
افتحْ يدك ، اقطف هذه الخيرات ،
اجن الشمار ، التهم الحياة ،
تمدد تحت شجرة ، اشرب ماءً !



كل شيء يتغير ، كل شيء يصبح مقدساً ،
كل غرفة هي مركز العالم ،
هي الليلة الأولى ، النهار الأول ،
يولد العالم عندما هو وهي يتعانقان ،
قطرة ضوء شفافة الأحشاء ،
والغرفة تفتتح كالثمرة
او تنفجر مثل كوكب صموت
والقوانين التي قرصتها الجرذان ،
قضبان البنوك والسّجون ،
الأسبيجة الورقية ، الأسلاك الشائكة ،
الأجراس ، الأشواك والعلّيق
موعظة الأسلحة الأحادية الوتر ،
العقرب اللّينة ذات القنزعة ،
النمر بقبعة التشريفات ، رئيس

النادي النباتي والصليب الأحمر ،
 الحمار المرئي ، التمساح
 الذي يلعب دور المنقذ ، أب الشعوب ،
 القائد ، سمكة القرش ، المهندس المعماري
 للمستقبل ، الخنزير في بدلته ،
 ابن الكنيسة المفضل
 الذي يغسل أسنانه السوداء
 بالماء المقدس ويتلقى دروساً
 في الانكليزية والديمقراطية ، الأنفاق
 غير المرئية ، الأقنعة الرثة
 التي تفصل الانسان عن الانسان ،
 والانسان عن ذاته ،
 تنهار كلها
 في لحظة عظيمة فنلمح
 وحدتنا الضائعة ، بؤس
 وجودنا ، مجد وجودنا ايضاً ،
 تقاسم الرغبة ، الشمس ، الموت ،
 ودهشة الحياة المنسية .



الحب يعني الكفاح ، العالم يتغير
 عندما يتعانق عاشقان - الرغبات تتجسد ،
 الفكرة تتجسد ، وتنمو أجنحة
 على كتفي العبد ، العالم
 حقيقي ومحسوس ، الخمر خمر ،
 يعود طعم الخبز للخبز ، والماء يغدو ماء ،

الحب هو الكفاح ، وفتح أبواب ،
هو رفض المرء ان يكون شبحاً له رقم
محكوماً عليه بالقيد الأبدي
من سيد لا وجه له ،

العالم يتغير

عندما ينظر كائنات الى بعضهما ويتعارفان ،
الحب هو التعري من أسائنا :

« اسمح لي ان اكون عاهرتك » انها كلمات
هليويز ، لكنه خضع للقوانين ،
وتزوجها ، فكوفيء بالخصي ،
وافضل من ذلك الجريمة ،

العشاق الذين يتحرون ، ارتكاب المحارم
بين الأخ والأخت ، مرايا

تعشق ما يشبهها

من الأفضل اكل الخبز المسموم ،
والزنا في أسرة الرماد ،

العشق الضاري ، الهديان ،

ولبلابته السامة ، اللوطي الذي يعلق بصقة ، في عروة سترته ،
مثل قرنفل ،

افضل للمرء ان يُرجم

في الساحات من ان يدير الناعورة
التي تعبّر عن جوهر الحياة

وتحوّل الأبدية الى ساعات خاوية ،
والدقائق الى سجون ، الزمن

الى قطع نقدية من نحاس وبراز ذهني .

ان العفة أفضل ، زهرة غير مرثية
تتأرجح على سيقان الصمت ،
ماسمة القديسين الشاقة
التي تغربل الرغبات ، تشبع الزمن
زواج السكون والحركة ،
الوحدة تغني داخل ثوبَيْها ،
كل ساعة هي بتلة من كريستال ،
العالم يتجرد من أقنعتة ،
وفي مركزه ، شفافية متموجة ،
ما ندعوه الله ، الكائن الذي لا اسم له ،
يفيض عن ذاته ، الشموس
امتلاء بالحضورات وبالأسماء



أتابع هذيانني ، غرف ، شوارع ،
أسير تلمساً عبر أروقة
الزمن ، اصعد درجاته وأنزل
المس جدراناه ولا أتحرك
أعود من حيث بدأت ، أبحث عن وجهك ،
أسير عبر شوارع ذاتي
تحت شمس لا عمر لها ، وانت بجانبني
تسيرين مثل شجرة ، مثل جدول ،
تترعرعين مثل سنبله ما بين يدي ،
ترقن مثل ألف طائر ، ضحككتك
غمرتني بالزبد ، رأسك
كوكب صغير بين يدي ،

العالم يعود الى اخضراره حين تبسمين
وانت تأكلين برزقاله ،

العالم يتغير

حين يسقط عاشقان ، متشيين ، متشابكين ،

على العشب : تنزل السماء ،

تنتصب الأشجار ، ولا يعود الفضاء

سوى ضياء وصمت ، فضاء

مفتوح لنسر العين ،

وتغر قبيلة السحب البيضاء ،

يقطع القلب قُلُوسَ ، ترفع الروح المرساة ،

فنفقد أسماءنا ونطفو

جانحين ما بين الزرقة والاخضرار ،

زمن كليّ حيث لا شيء يحدث

سوى سَيْرِ السعيد .



لا شيء يحدث ، تصمتين ، ويرف جفناك

(صمتاً : ثمة ملاك عبّر هذه اللحظة

الطويلة بطول مائة شمس)

هل يوجد شيء غير رفيف جفنين ؟

- والوليمة ، المنفى ، الجريمة الأولى ،

فكّ الحمار ، الصخب الحاد

والنظرة الجاحدة للميت الذي

سقط في سهل الرماد ،

أغما ممنون وخواره الهائل

والصرخة المتكررة لكاساندر ،

أشد من اصطخاب الأمواج ،
 سقراط المقيّد (الشمس تشرق ،
 الموت هو اليقظة : « يا كريتون ، قدم ديكاً لآسكيلوب ،
 ها أنذا شقيت من الحياة »)
 ابن آوى الذي يبحث بين أنقاض
 « نينيف » ، الظل الذي لمح به بروتس
 قبيل المعركة ، « موكتزوما »
 في فراش أشواك سهاده ،
 السفر في العربة نحو الموت
 سَفَرُ رويسيار الطويل ،
 محسوباً دقيقة دقيقة ،
 وفكه مهشم بين يديه ،
 تشوروكا في برميله وكأنه على عرش
 قرمزي ، خطوات لنكولن المحسوبة
 وهو يلذهب الى المسرح ،
 حشجة تروتسكي ونحيبه
 كما نحيب خنزير برّي ، ماديرو ونظرفته
 التي لم يجب عنها احد : لماذا تقتلونني ؟
 التجديف ، النحيب ، الصمت
 المجرم ، القديس ، الشيطان البائس ،
 مقابر الجمل والنواذر ،
 التي نبشها كلاب الفصاحة ،
 الهذيان ، الحمحمة ، الضجة المظلمة
 التي نحدثها أثناء موتنا وذلك اللهاث
 للحياة التي تولد وطفقة
 العظام المهروسة في المعركة

فم النبيء المزبد
صرخته وصرخة الجلاد
وصرخة الضحية ..
العينان

جمرتان وجرما تريانه ،
جرمة هي الأذن ، جرمة هو الصوت
الشففتان جمرتان وجذوة هو اللسان ،
حاسة اللمس وما تلمس ، الفكر
وموضوع الفكر ، شعلة هو من يفكر ،
كل شيء يشتعل ، الكون لهيب ،
ويحترق العدم نفسه الذي لم يعد شيئاً
سوى فكرة متقدة ، وأخيراً هوذا الدخان :
لا يوجد جلاد ولا ضحية ..
والصرخة ،

مساء الجمعة ؟ والصمت
الذي يلتف بالرموز ، الصمت
الذي يقول دون ان يقول شيئاً ، هل يقول شيئاً ؟
وصرخات الرجال ، هل هي لا شيء ؟
ألا يحدث شيء عندما يمر الزمن ؟



- لا شيء يحدث سوى رفة جفني
الشمس ، ولا تكاد تكون حركة ، لا شيء ،
لا يوجد خلاص ، الزمان لا يعود القهقري
الموتى ممنون في موتهم
ولا يستطيعون الموت بموت آخر ،

ولا يُمَسُّون ، انهم متسمِّرون في حركاتهم ،
 منذ عزلتهم ، منذ موتهم
 دون علاج ، ينظرون الينا دون ان ينظروا ،
 لقد صار موتهم تمثال حياتهم ،
 أبدية صارت عدماً ،
 وكل دقيقة لم تعد شيئاً الى الأبد ،
 ثمة ملك شبح يحكم دقائقك ويشكل
 حركتك النهائية ، وقناعك الصلب
 على وجهك المتغير :
 نحن نصبُّ تذكاري لحياة
 غريبة ، لم نعشها ، ولا تكاد تكون حياتنا .



- الحياة ، متى كانت الحياة حقاً حياتنا ؟
 ومتى كنا حقاً من نحن ؟
 الحقيقة نحن وحيدون ، لا نوجد ولسنا نوجد أبداً
 الا على هيئة دوار وفراغ ،
 تكشيرات في المرأة ، هول وغثيان ،
 أبداً ليست الحياة حياتنا ، انها للآخرين ،
 الحياة ليست لأحد ، نحن جميعاً
 الحياة - خُبْرُ شمسٍ من اجل الآخرين ،
 كل الآخرين اللذين هم نحن - ،
 أكون آخر عندما أكون ، أفعالي
 تكون حقاً أفعالي عندما تكون ايضاً للجميع ،
 ولكي اكون ينبغي ان اكون آخر ،
 أخرج من ذاتي ، أبحث عنها في الآخرين ،

الذين لا يوجدون اذا لم أوجد ،
والذين يعطونني وجوداً ،
لا يوجد انا ، دائماً هناك نحن ،
الحياة هي حياة اخرى ، وهي دائماً هناك ، اكثر بعداً ،
خارج ذاتك ، خارج ذاتي ، هي دائماً أفق ،
حياة تتوهنا وتفصلنا عن ذاتنا ،
تبتكر لنا وجهها وتستهلكه ،
يا جوع الكينونة ، أيها الموت ، يا خبز الجميع .



هيلوز ، بيرسفون ، ماري ،
اظهرني وجهك اخيراً حتى ارى
وجهي الحقيقي ، وجه الآخر ،
وجهي الذي هو وجهنا وجه واحد للجميع ،
وجه الشجرة والحباز ،
وجه السائق والقيمة والبحار ،
وجه الشمس والجدول وجه يبار وبول ،
وجه المتوحد الجمعي ،
انهضي هانذا أولد :
حياة وموتاً

يتحالفان فيك ، يا سيدة الليل ،
يا برج الضياء ، يا ملكة الفجر ،
يا عنراء القمر ، يا أم المياه الأم ،
يا جسد العالم ، يا بيت الموت ،
اني اسقط بلا نهاية منذ ولادتي ،
اني اسقط في ذاتي ولا أبلغ أعماقي ،
اجمعيني في عينيك ، اجمعني الغبار

المبلد وباركي رمادي ،
 أعيدي وصل ما انفصل من عظامي ، انفخي
 في كياني ، ادفيني في ترابك ،
 وليهب صمتك السلام للفكرة
 الفكرة الثائرة ضد ذاتها ،
 أبسطي كفك ،
 يا سيدة البذور التي هي أيام ،
 النهار خالد ليس يغني ، يطلع ، ينمو ،
 يولد لثوه ولا ينتهي من الولادة أبداً ،
 كل يوم هو ولادة ، وولادة هو
 كل فجر ، وأنهض ،
 ونهض جميعاً ، الشمس
 تنهض ، بوجه شمس ، جان ينهض
 بوجهه الذي هو وجه جان ، وجه الجميع ،
 يا باب الكينونة أيقظني ، كن انت الصباح ،
 دعني أرّ وجه هذا النهار ،
 دعني أرّ وجه هذه الليلة ،
 كل شيء يُقضي الى كل شيء فتغير الوجوه ،
 يا قوس الدم ، يا جسر النبض ،
 خذ بيدي الى الجانب الآخر من هذه الليلة ،
 حيث انا أنت ، حيث نحن نحن ،
 في مملكة الأسماء المتشابكة ،
 يا باب الكينونة : افتح كيائك ، انهض ،
 تعلم ان تكون ايضاً ، انحت عميالك ،
 عالج قسماتك ، جد عيوناً

كي تنظر الى وجهي وأنظر اليك ،
 كي تنظر الى الحياة حتى الموت ،
 يا وجه البحر ، الخبز ، الصخر ، الينبوع ،
 يا منهلاً يذيب وجوهنا
 في الوجه الذي لا اسم له ، في الكائن الذي لا اسم له ،
 في الحضور الذي لا يوصف امتلاؤه بالحضورات .
 أريد ان اتابع ، أريد الذهاب الى ما هو أبعد ولا أستطيع :
 اللحظة اندفعت في أخرى وأخرى ،
 لقد نمت أحلام حجر لا يحلم
 وبعد أعوام تشبه الحجارة
 سمعت دمي السجين يغني ،
 وأخذ البحر يغني بصخب من ضياء
 وواحداً واحداً ، كانت الأسوار تستسلم ،
 وكل الأبواب تنهار
 والشمس تركض للنهب تحت جبيني ،
 تفك جفني المغمضين ،
 تجرد كياني من غشائه ،
 تقتلعني من ذاتي ، تفصلني ،
 من نومي القاسي ، نوم قرون الحجر
 وسحر مراياها يعيد الحياة
 الى صفصافة كريستال ، حورة ماء ،
 نافورة ماء عالية قوستها الريح ،
 شجرة راسخة الجذور رغم انها تلوح راقصة ،
 مسيرة جدول يتعرج ،
 يتقدم ، يتراجع ، ينعطف
 ودائها يصل .

● قصة

عبد الحكيم قاسم

طريضا من خبر الأضرة

الموت

باب كبير له عقد عال جهم ، بسيط الزخرف ، في جدار عميق الصمت من كتل الحجر الابيض عليها غيرة القدم . المصراع من غليظ الخشب المحزم بصفائح الحديد ، المنقوق فيها مسامير كبيرة الرؤوس . الرحلة الى هنا محتومة ، والنية تولد في لحظة صمت مبهمة ، لها اصداء ربما تفوت السمع ، لكنها تصيب القلب . تظل تنقر على جلده المشدود حتى يكون خوف آت من مشاهد معروفة ، ومن مشاهد غير معروفة ، من تجارب منكورة وآخر قبل التذكر . وعليه فهو خوف لا يمكن الفرار منه ، ولا يمكن إقتسامه مع الآخرين ، فهم خائفون حتى لا يرى بعضهم بعضا . انما ينبغي ان يرحل الواحد به كما يرحل الجروح بجرحه يطلب له الطب حيث يكون للخوف طب .

والرحلة الى هنا تضي في حارة ضيقة يتقارب فيها الصفاان المتقابلان من واجهات الدور ، يحصران بينهما وهج الشمس ، والغبار ، وسخونة خانقة ، وحياة امام ابواب البيوت وسخة ، كسيحة ، متخبطة ، توشك ان تكون ذاهلة عن غايتها ، ماضية في غير سياق » لا تقف لتسترد انفاسها ، او لتأمل ذاتها . وفي الدور النساء منزورات للعود والثياب السود والبكاء ، وقهر خائف يدافعنه بحقد اسود وغل مسموم ، والرجال قعود في الباحة على رأس الحارة ، يصك الأرض تحتهم بيبب النساء في قيعان الدور . هل ترد من الذعر الكلمات الحكيمة والمواعظ الحسنة ، هل تلك الطلاسم المضروبة على القلوب المشتاقة لريق الانوثة وريق الرجولة . أي قدر لا يدفع أخذ بخناق قلوب الرجال وقلوب النساء ٩ .

تبدأ الرحلة من الباحة ، وتمضي في الحارة ، على إيقاع كلمات العذاب في مواويل الصبر ، ومشاهد الفجعة في حكايات المقدر والمكتوب . حتى إذا ما إنتهت الرحلة إلى هذا الباب فهو غفل بين كل الابواب الأخرى . فإذا ما تأمله الواحد قليلا وجده مختلفا في كل شيء . تكوين شديد الوطء على القلب يلجئ المتأمل الى الصمت . ويكون أمى يوشك ان يدفع الدمع الى الماضي . لكن الباب — بالرغم من ذلك — فيه طيبة وقرباة الى الوجدان . لا يعرف الواحد من أي تفصيلية في ذلك

التكوين الصارم تتبع تلك الطيبة وتتهجر . ربما من هذه المطرقة ، التي هي على هيئة كف انثوي رقيق جميل من الحديد ، ممسك بكرة صغيرة تهوي على سندان ناتئ من جسم مصراع الباب . تشكيل انيق وسط إطار الجهامة والجلال .

يتأمل الحفيد تلك التشكيل حتى تولد في قلبه بسمة تعزي ، تمنحه العزم . يدفع الباب ، ينفتح بسهولة كانت مأمولة ، وإن لم تكن متوقعة . لكن الصغير صامت وشارد . إذا أعاد إغلاق الباب وجد خلفه باحة صغيرة شديدة النظافة ، عميقة الصمت ومعتمة . الجدران مدهوكة بالطين دهاكة محكمة لمساء ، والسقف من حصر الغاب وعلق جنوح النخل . على اليمين باب غرفة مفتوح . على العتبة مداس الجد ، بلفة نظيفة حائلة اللون من جلد الماعز . الفريتان متجاورتان في خطين متوازيين تماما . أرض الغرفة مفروشة كلها بحصير أصفر بياضه من القدم . الجد جالس في الصدر . الغرفة خالية من الاثاث . الجدران شاهقة بلا شبابيك ، مدهوكة بالطين ، لمساء ونظيفة . السقف من حصر الغاب وعلق جنوح النخل ، وفيه فتحة يشع منها في الغرفة ضوء باهت خفيض .

الجد شديد النحول . جلبابه الاسود الكشميري الثمين معلق على كتفين مديبين ، تحت صدار ناصع من القطن له ازرار صدفية . وجه الجد مخيف . له عين مطموسة بالبياض كأنها زلطة ، أو حبة عقد رخيص . العين الاخرى محمرة ، مخبوسة ، شائثة الجفون . الفك الاسفل محطوم معوج ، وعليه فالجد لا يتكلم بسهولة ، وهو يتجنب الكلام غالبا . لكنه تحت عمامته الناصعة الجليلة ، له جبين نبيل يملا قلب الحفيد بالحب . امام الجد حامل من الخشب المشفول ، مفرد عليه دائما كتاب كبير يسط عليه الجد كفيه ، أو ما بقي من الكفين . فانه في الحقيقة قد طاشت كل اصابع يديه . لكن ما بقي منهما عليه وسامه ، حتى أن الواحد ليتصور انه هكذا ينبغي أن تكون الايدي . يجلس الحفيد قبالة الجد لا يقترب منه ، والجد لا يتغير سكونه . يتأمله الحفيد طويلا ، ويسأل نفسه ما الذي بقي من الجد بعد أن نقص العين واليد واللسان ؟ ثم يسأل الحفيد نفسه أيضا ، وبالإلحاح ذاته ، ما الذي نقص حقيقة من الجد ، إذا كان بعد ما زال انسانا حبيبا ؟

الجد بقيم هنا ، في هذه الدار ، وحده . والدار كائنة في وسط البلد تماما ، تنتهي اليها كل الحارات . وهي اكبر النور ، ولها ما ليس للنور من مهابة وجلال . ومع ذلك فهي كائنة من النور ، ومن وعي الناس ، في منطقة شديدة الغموض والاتغلاق ، والرحلة اليها شاقة ، وإن سألت عنها تلكات الاجابة ، أو كانت السلامة في الصمت . لكن الواحد يستشف يقينا سائدا بأن الجد قديم ، تنتهي اليه انساب الاحفاد المنتشرين في نور البلد جميعها ، وهو يقين مقلق ، لكنه محتوم ، لا بد من الصبر عليه وإعتياده .

اما هذا الحفيد فهو مشغوف بالجد شغفا مكتوما ، لا يبتذله بالبوح أو الثرثرة . لكن الكتمان لا يخفي سره عن العيون القلقة ، والأفئدة المتوجسة . إنه علامته المميزة ، والناس

تحيطه باللحظ المرتاب والخوف . لكن لا فكاك ، إذا ما حلت لحظة الصمت ، وغلت مارجل الحقد ، وإنتشرت مساحة الخراب ، إذ ذاك تكون الرحلة للجذ مقنونة . يدخل الحفيد عليه في غرفته ، يجلس قبالة ، ويبقى وقتا طويلا صامتا . ثم يبدأ يلعب ، أو يفني ، أو يتشقلب . يتمتع بأمان عميق وحقيقي ، ويكون على سجيته ، وعذبا .

الجذ تخدمه امرأة عجوز ناشفة ، ضئيلة ، تبقى دائما في غرفة صغيرة مظلمة داخلية . والحفيد ، على كثرة ما رآها ، لم يتحدث معها أبدا . وهو لا يعرف كيف يدعوها الجذ اليه . فهو لا يناوبها ، إنما يفيم وجهه بسحب من قلق ، فإذا هي قائمة . تخلع مداسها على العتبة ، تزحف على الحصير حتى مجلس الجذ ، تفرص قدامه ، وتنتظر الى وجهه . ومن دون أن يقول الجذ شيئا تعرف ما يريد ، ودائما يكون ذلك كتابا تأتي به ، وتفتحه على الصفحة المطلوبة ، وتفرده امام الجذ ، وتحمل الكتاب الآخر وتمضي به . كان الحفيد يعجب من تواصل بغير لغة . وينفعه هذا الى الظن بأن من الحواس ما هو قبل الحواس ، وربما كان ابلى خطابا واكمل إنصاتا . ولو انه احب الجذ حبا عميقا لا يشغله عنه لعب ولا درس ، ولو انه قرأ كتب الجذ كلها ، واحاط بما فيها من حكمة وعلوم ، ربما كان بينهما هذا التواصل ، وربما احس بالجذ في الليل وهو نائم بين محبة امه ومحبة ابيه ، ولكان قام على همس النداء الغامض ، ليس حذاه ومضى في الحارة حتى الباب ، فتمه وبخل على الجذ ، قرفص قدامه وعرف ما يريد . عليه إذن إن أراد تلك الوصال ان يرب نفسه على حب الجذ ، وعلى قراءة كتبه قراءة الدرس والحفظ .

لكن ما هي صلة هذه المرأة بالجذ ؟ إنها قرييته بشكل أو بآخر . لعلها ابنة احد اعمامه الذين ماتوا في الزمن القديم . لا احد يقول للحفيد عن قرابة هذه المرأة للجذ . ربما لأن ذلك ليس مهما . السكة الى الجذ ليست القرابة ، بل الحب والقراءة . كيف لم يدرك الحفيد هذه الحقيقة وهي قريية اليه تكاد تلامس انفه ؟ . القراءة والحب . الحب والقراءة . لكن أهو طريق طويل يستغرق الحياة كلها ، ولا تكون ثماره إلا في الهرم ؟ . ضحك الحفيد إذا تخيل نفسه عجوزا ناشفا يأتي من الغرفة الداخلية على قلق الجذ ، يخلع مداسه على العتبة ، ويزحف على الحصير حتى يفرص قدام حامل الكتب . ضحك جدا ، وتشقلب في مكانه من السرور .

وإذا ما رأى ان الجذ غارق في القراءة ، مشغول بها عما عداها ، قام متسللا الى خزانة الكتب في الغرفة الأخرى . صمت ورائحة تراب وإحساس بالاستحالة يلبخ . رفوف الكتب لصق الجدران طالعة من الأرض حتى السقف . يسقط على الكعوب الجلدية الضوء من كوة السقف . الأرض مفروشة بحصير تنوسطه طبلية واطنة ، عليها أوراق مختلفة ، وبنوة وريشة ، وحق مسحوق التجفيف الأبيض . ثم تلك الاسطوانة الكبيرة من النحاس الاصفر .

يتناول الحفيد الكتب مجلدا بعد مجلد . يقلب في الواحد قليلا ثم يتركه لياخذ غيره . عدته من الحروف والكلمات والتراكيب والانشاء لا تعينه على القراءة ، لكنه مع ذلك يعاود تقلب

الصفحات وتأملها . انها السطور قادمة من حيث لا يعلم أحد ، وماضية بلا رجوع تحرث في القلب . أترأها تقدر المقادير وتصنع للذئبا الناموس ، أم انها العبرة التي تصنع بعد ذلك الندم . إنها على أي الأحوال ، حسنة التنسيق .

وهو إن لم يقرأ فهو يفرق في تأمل الحروف ، ونمط الكتابة القديم . ففي الكتاب يعلمه غير ذلك . فإذا كانت الميم مملوءة زيد عليها ألف . لا يفقه الحفيد علة ذلك . فالميم المملوءة حالة تطبيقها الميم وحدها ، ولا يحتاج الكاتب إلا أن يشير إلى ذلك برسم مدة فوق الميم . اما تلك المضاف اليها الف فهي حالة جديدة ، مدارها حرفان متجاوران . يسخط الحفيد على نمط الخط في الكتاب ، ويتوله بكتب الجد ، حيث الحروف مزينة بأنواع من العلامات لكل دلالة . ويحب كذلك رسوم الكتب . هي لا تشبه الناس ، أو الناس ، بالآخرى ، لا تشبهها . والعبرة على أي حال بما في هذه الصور من العلم والحزن .

فإذا ما تعب الحفيد جلس على الحصير إلى الطبلية ، تمتد يده إلى اسطوانة النحاس . كبيرة ثقيلة . يفتحها ويخرج منها لفافة من الورق . يفردها ويقرأ . تاريخ أسرته . هذه الأرض كانت برية ترون في جوانبها صرخات السباع . ثم جاء رأس هذه الاسرة سيدي قطب الكائن مقامه في المقبرة خارج البلدة . وجاءت معه إمراته كريمة سيدي حسن الدين الكائن مقامه في القرية المجاورة . بني سيدي قطب وسط هذه البرية دارا ، وأنجب عيالا ، وزرع أرضا ، وملا الدنيا خيرا وعمارا . يفرح الحفيد كل مرة يقرأ فيها هذه الاخبار ، فهو سليل هذا القطب ، أو تكرير آخره . يلك لفائف الورقة ويقرأ .

ثم إنه انجب فلانا وفلانا . اما فلان فقد تزوج فلانة ، وأنجب فلانا وفلانا وفلانا . وهكذا سطور بلا نهاية ، وأسماء بلا عدد . الكل من اسرة قطب ، والكل ماثوا ، والكل مدفون بمقبرة القرية الآن . يتفكر وهو يتأمل الاسماء بخط الجد العجيب . كل إسم في السجل يشي بتصوير ما عن شخص ما يصيا ويضرب في الأرض . السجل حياة أخرى نابضة . يعاني الحفيد السؤال الذي يستفلق عليه كل مرة ، اين الحقيقة ؟ إن عالم الشجرة ، من ساق وفروع وأوراق وبراعم ونورات وثمرات ، يقابله عالم آخر مدفون من الجذور التي تتفرع ، وتمتد حتى تنق الى ما سمكه شعره ، ويقولون إن العالم المدفون من الشجرة اكبر من العالم الظاهر منها ، وإنه شرطه ، فأين الحقيقة ؟

لا بد انها شاملة العالمين ، وأن كل عالم منهما هو شقها . اسرة قطب حقيقة شقها مدفون وشقها ظاهر . الحياة شق الحقيقة ، وشق الحقيقة الآخر هو الموت . حينئذ انقبض قلب الحفيد مما يعرف عن حياة اسرة قطب . من العقم والخراب في الباحات والحارات ، في السور والحقول ، في القلوب والأرواح ، على الأيدي وعلى ملامح الوجوه ، أترأها تعدد آفة هذه الحياة

على عالم الموت ؟ داخ الحفيد مما اودى به اليه الفكر . تطلع الى وجه الجد من مجلسه على الحصر ، رأى سحبا رمادية كثيفة تنعقد على الملاحج الجهمه .

ورأى كأنما تعمل المرتثات على الايقاع البطيء لترتيل المرتلين ، وعديد الباكين ، وكأنما من هنا يصدر الايقاع المنقوم لكل صلاة ، ولكل دعاء ، ولكل بكاء كان او يكون . من هنا يشع ويتوزع على كل دار وعلى كل قلب . في صدر كل رجل سورة ، وفي صدر كل امرأة بكائية . يزداد الصمت في قلب الحفيد عمقا ، يترقب ان يشق اجواز الفضاء صراخ ينعى ميتا .

الصلاة والبكاء والقراءة . الكلمات الطيبات في الصدور العارفة الحكيمة . الكلمات السمر في الصفحات الصفراء . السطور القاسمة من الزمن الاول . الاناشيد التي ترن في الافاق الأبعد ، النابضة في عروق الوقت بلا كلال حتى تتجاوب القلوب بالاصداء ؛ حتى لا يكون عجز وتكون الحياة ويكون موت . في هذه اللحظة تجاوبت اجواز الفضاء بصراخ الناعي يعلن النبا المرتقب .

قال الحفيد في نفسه ، سيكون على الجد الآن ، ان يكتب إسما جديدا في سجله . لكن كيف يكتب الجد ببنيه هاتين ؟ أهو يملئ على العجوز التي تخدمه وهي تكتب له ؟ لا ، الخط في السجل هو خط الجد بلا شبهة . وهل يمكن قيد إسم ميت في سجل الموت إلا بمثل هاتين اليدين ؟ كان على الحفيد الآن ان يخرج . أخذ مداسه وقام . وإذا رد مصراع الباب الضخم وراءه التفت اليه . المطرقة الجميلة ، وسط الجهامة الجليلة ، كأنها تدعو المبارح ان يعود مرة أخرى . والحفيد كلما خرج من هذا الباب كان على ثقة انه سيعود .

الموت يملا البلد . صراخ النساء يسوط القلوب برعب وجزع . وجوه عليها غبرة . الرجال يحوقلون ذاهلين . النساء مشقوقات الجيوب ، مجروحات الخنود ، معصوبات الرؤوس بالطرح السود . الكل يجري ناحية الماتم . يعرف الحفيد هذا كله ، وفي عمره جريه مرات بلا عدد .

يريد ان يزور الآن زوجة الميت . يحبها منذ سنين . وهو منذ سنين معتاد على رؤيتها . لها غرفة على السطوح ، صغيرة وحيدة تحت ثقل الشمس ، ولو وضع على ظهرها شاهدة لاشبهت قبرا . ينفخ الباب وينخل ويفلقه وراءه . بعد ان تعتاد عيناه العتامة يراها في ركن من أركان غرفتها ، منشغلة بأمر من امور معاشها . يقبع قبالتها ويبقى ساكنا . قد يجد شيئا يحكيه لها ، وقد لا يجد . لكنها كانت لديها دائما حكايات كثيرة . تحكي نضيضة الكلمات ، رتيبة المقاطع ، باكية الصوت . يفك الطلسم عن الباب الى عالم وديع رقيق .

تحكي وكأنما لا يعنيتها ان يفهم . يتأمل وجهها الاسمر الوسيم ، وعينيها البنيتين ، وحاجبيها المتوقسين ، واسنانها الناصعة كقطع الصدف . يتأملها ويفهم كلماتها ، لا يفلت واحدة منها ابدا . وأحيانا انركت هي انه يفهم . عنئذ اخذت يده بين يديها . ومرة احس بنفء اليدين حول وجهه . لا ينسى هذه المرة ابدا ، وما زال يجد ذلك الدفء على خديه .

كان يزورها كثيرا . يدفع الباب ثم يلقاه وراءه ، وبعد لحظات من التحديق يراها . في تلك المرة وجدها عارية ، جالسة في الطست على كرسي تفتسل . نظر اليها . تردت قليلا ، ثم قالت : لا بأس .. إجلس ا . جلس قبالتها وهي واصلت استحمامها . كانت احيانا تكف عن صب الماء حتى لا تطفئ كركرتة على صوتها وهي تحكي . تظل تقول والقطرات كالدموع منحدرة على جسمها . احب الحفيد جسمها . الحمام يشبع في سماره وردية يانعة ، وهي تحممه باعتناء وحنان . وعندما انتهت جففت نفسها متأنية . قال الحفيد في نفسه إن المرأة كائن نبيل . وهي لاحظت في عينيه محبة ، ربما بدأت تحكي من جديد حتى تبلل وجهها بالدموع ، جففته وإرتدت قميصا خفيفا ، وقامت تمشط شعرها .

كان ذلك منذ سنين . وفي هذه السنين كانت المرأة تبعد عنه شيئا فشيئا حتى كره حقيقة انه بمرور الوقت يكبر ، وإن لم يفهم لماذا . ولما أدرك انه ليس لديها تبرير لذلك لم يسألها ، وإن اطاعها . لكن زيارته لها استمرت . وهو يمتنى ان يزورها الآن في غرفتها على السطوح . غرفة وحيدة في وقدة الشمس كالقبر ، وهي معتمة من داخلها كالقبر . ودائما كانت تظن في داخلها نياية خضراء من نيايات المقابر .

مشى الحفيد ناحية صوت التلاوة والنواح . امام باب دار الميت خلق كثير في صفوف جنب الحيطان ، قعودا يرتلون سورة العمد . في وسط الدار المناحة ، وفي المندرة جمع الفقهاء يخطون الكفن . لكن الحفيد صعد السلم الى الغرفة على السطوح ، حيث الميت مغطى بملاءة بيضاء ، وحوله نواثر النساء في الثياب السود حتى الحيطان . على العتبة كومة احذيتهن . اخلى الحفيد لنفسه مكانا وجلس ساكنا . الندابة ناكسة الرأس ، مستورة بطرحتها . صوتها غامض المائى ، فعال في القلب . ما تقف عند مقطع حتى تتطلق النساء صارخات ، ومن ثم تعود ثانية الى سطور البكاية .

حرير ثياب العزاء ، ودفء الاجسام المتزاحمة ، وسخونة الدموع والخود المطلوبة ، البكاء وهزيم سورة العمد الآتي من الشارع ، اهذه الحياة الثرة اخصبها الموت النثر بالبياض في وسط الغرفة ؟ ثمة قرابة بين الزخم في هذه الحياة ، في هذه اللحظة ، وذلك الذي في الكتب في دار الجد . الترتيل والمناحة ، العلم بالموت ، صامت مترب هناك ، وساخن نابض مبلول هنا . داخ الحفيد مما اودى به اليه الفكر . حن الى المرأة زوجة الميت . جالسة عند رأس الجثة تبكي ، وتصرخ ، وتلؤلؤ . لكن الحفيد يجد في اعماق تلك تلك النغمة الاسرة التي وجدها دائما في احاديثها وحكاياتها . انصت اليه بكليته . يود لو انها بكث ابدًا او تحلثت ابدًا .

لكنه يجب ان يقوم . نزل السلم الى وسط الدار . مال على الغرفة حيث الفقهاء يخطون الكفن . الفقهاء هم اكثر المعطوبين من اهل البلد عطيا ، واكثر المعلولين علة . يحملون في اجسامهم من الموت اكثر مما يحملون من الحياة . وعليه فقيهم جسارة ، وفي ستمهم جراءة .

ريما رسمهم هذا قسسا للمنون يستألفونه بالقراءة ، ويتحسسونه بلا خوف ، وربما في جمل . هم شيوخ الحفيد في الكتاب يلتزم إزاءهم بالاتصاف وحسن الفهم . خلع نعليه وجلس على الحصير ، بجواره السلة التي فيها ما تم شراؤه من جهاز الميت . قماش من الحرير والقطن ابيض واخضر ، حرير ومخمل . ليفة ناعمة ، وصابونة نابلسية ، وزجاجة عطر . يجوس الحفيد بيده في السلة فتسري في يده لذة . الفقهاء يخطون ويقرأون سورة ياسين . كل حافظ آية ، ثم يقرأ التالي له الآية التالية . تتنوع الاصوات وتتلون القراءات في سياق السورة الواحد . وإذا كان الحفيد في الحلقة فقد جاء عليه الدور . قرأ : « إن كانت إلا صيحة واحدة فاذا هم لدينا محضرون » . فاجاء ان صوته عال ، وأن نغمته حسنة . سوف يكررون السورة حتى تتم خياطة الكفن .

قام الحفيد خارجا . مضى في الشارع الى الخلاء . يبتعد وراءه صوت التلاوة والنواح قال في نفسه إنها كانت رياضة في بستان الموت ، كابوسية وملاذ . وبلو ضحك واغرق في الضحك ، أو قفز وتشقلب . هذا يكون احسن ما يكون عند الجد . مثنى من السكة الى المقبرة . هناك قبة سيدي قطب . الخطوة تقرب الماشي نحو المقام خطوة . حوله غيطان الشواهد الطينية في سطور منسقة . هذا سجل مكتوب على هذه الصفحة من الأرض بحجوم القبور وقوائم الشواهد . في كنف سيدي قطب هنا الاحفاد الموتى ، مثلما الاحفاد الاحياء في كنف الجد ، في القرية . على مقام القطب ذات المهابة التي على دار الجد . وقف الحفيد في مكانه . لم يقترب اكثر . انرام يجلس القطب ، الآن ، تحت قيته بوجه شائه ، ويدين طائشتي الاصابع ؟ اتراه يقيد إسم كل وليد ؟

دارت عينا الحفيد بين سطور القبور على صفحة الأرض . قلب الحفيد البصر بين القرية والمقبرة . هنا دار الذين ماتوا ، وهناك دار الذين لم يموتوا بعد . ومن البيوت هناك تصنع القبور هنا . وذلك الصمت الموحش ، المسيطر ، مصنوع من نسيج تلك الوحشة الضارية اطناها في عقول الاحياء ، من الخواء في ارواحهم ، من ذلك الفزع الذي يحجر العيون في المحاجر ، ويشل الايدي ويأخذ بخناق القلوب حتى لا تكون قادرة على الفرح . ما هو ذلك القدر الفاجع الذي تحاول دفعه الايدي المشوهة للجد واسيدي قطب ؟ . تطير الرياح على وسعها فوق رؤوس الشواهد وسقوف النور . تتسلط شمس الظهر على الحجوم الطينية حتى لا تلقي حيطان النور وحيطان القبور جنبها ظلا . قريتان ترامان ، في البعد القليل بينهما يدور الناس دائخين ، محاولين ، في صبر ، استئناس العماء بسر التلاوة .

الآن يأتي الرسل ، رجال شمروا الجلابيب عن السيقان ، وحملوا الفئوس على الاكتاف ، وتقدموا مهمومين ، لكنهم يخطون بلا تردد . تبعهم الحفيد . جلس يراقبهم على ظهر القبر ، بين الصبرة والشاهدة . هم يحفرون ويحفرون . تفرغ الخنافس ويبدان الأرض من المناجاة . لكن الفئوس تعمل بلا تردد ، حتى اصبح العمق مقدار قامه رجل . هنا بان الجدار ، بدأوا ينزعون

منه الطويات واحدة وراء الأخرى ، حتى تنورت الفتحة المؤدية الى عرصة القبر ، تخرج منها الرائحة القوية ، والذبابات التي أفزعها الضوء .

هنا جمد الرسل امام الفتحة المظلمة مبهوتين . إنهم غائصون في الحفرة حتى رؤوسهم . يشربون متطاولين ويتلفتون بحثا عن اللحد . يطل هذا عليهم في مكانهم . خلف ملامحه الغليظة . الجهة إبتسامة يراها الواحد كما يرى المغمض الضوء . يسأل الحفيد نفسه ، متفكرا ، لماذا اللحد قامر - من بين كل الناس - على ان يرافق الذاهب المفارق في رحلته إلى أبعد مما يستطيع الآخرون ؟ . يلح السؤال على الحفيد ، وهو يرمق اللحد ، ولا يجد الا الابتسام الغامض خلف الملامح الغليظة .

الآن يخلع اللحد مداسه . يضم الفروتين ، النعل الى النعل . يضعهما باناة على حافة الحفرة . يمد يديه الى الرسل . يستنونه حتى ينزل مستقرا على القاع . جلوسا يزحف داخلا الى جوف القبر ، تسبقه قدماء الحافيتان . يناوله الرسل قصعة من تراب جاف . هو الآن يسوي فراشا جافا ، ناعما ، من أجل الميت القادم .



الآن يسمع على البعد هزيم تلاوة جمهور المشيعين ، ووقع خطاهم . وفي خلفيته صراخ جماعة النساء يعمق من جلال التلاوة ووقارها . والقبر مفتوح ينصت كما لم تنصت أذن من قبل . نلك الباب الى الآخرة . الآن في القبر المظلم يقعي اللحد منتظرا . إنها لحظة شديدة الوطء والغربة . يتصور الحفيد ان جسم القبر فيه نبض وفيه شوق ، قلب يظل يخفق حتى يزاح الغطاء عن النعش ، وتمتد الأيدي تحمل الجثة تسلمها الى الفوهة المظلمة .

وإذا تم نلك حل الصمت ، لا يسمع غير صوت الشمس الظهيرية تضرب في يوافيخ الرجال ، تحت تقاياهم من صوف الغنم الاحمر ، وهم شهود ينظرون . ومن الجمع الواجم تسلك فقي حافظ ، مشى الى ما خلف القبر ، هنا اقمى في مسكنة يستر رأسه من الشمس بمنديل ، كأنما يستتر به حديثه الى ساكن القبر الجديد . واذ خرج اللحد أهيل التراب حتى رامت الحفرة ، رتق الفتق بين الموت والحياة ، لحظة من الانراك والحكمة وزوال الخوف ، وإن بقي وجه الارض يحمل الندبة .

مضى الجميع ناحية القرية ، وبقيت المقبرة وحدها في صمت . ما زال الحفيد قابعا على ظهر القبر . الشمس تضبطه على أم رأسه بلا هوانة . يتأمل ظهور الماضين واقفيتهم . دائخ ، وقلبه منقبض . ربما يعلم الراجعون ببقائه هنا ، يرمقونه بحنن ، ويرتابون به . أهو يحلم ، أم يهرف من الحمى ؟ ، أم أن ما يراه حق ؟ ، وهذه هي تلك اليد الانتوية ممسكة بكرة صغيرة من الحديد على باب الجد . أضريته الشمس أم ما يراه حق ؟ . يحس عتامة غرفة الجد ورطوبتها ، ويرى

الجد . يجلس قبالة ممتلئ القلب والعينين بالنموع .

الرحلة اليه اليوم لم تكن شاقة ، ولم تأت من اعماق اللور تلك الاصوات المسمومة بالضغينة والبغضاء . النساء إجتمعن ، القلب على القلب ، الحزن على الحزن ، القهر على القهر ، لابسات الاسود ، مجروحات الخبود ، تبكين على الميت بدموع سخينة . ثم قامت زوجة الميت . جاءت لتجلس قدام قبر زوجها تؤنسه في ليلة وحلته الاولى . إنها رقيقة وعذبة . ترى الحفيد ، تأخذ وجهه بين يديها ، يحس سخونتهما . تسيل دموعه على اصابعها .

القبر

جوف مظلم رطب عطن ، تلن فيه النبابات ، ويسمع القلب دبيب الهوام الفامض في الجحور والشقوق . اللحاد جالس القرفصاء في الظلمة . من مجلسه يتحرك بحذر . انفاسه رتيبة ، وكفاه يتحسسان الأرض من حوله حتى يصطبما بعضاهما ما زالت تعلق بها فلذات لحم ، وبقايا كفن . يزيح اللحاد العظام في رفق ليفسح مكانا للميت الجديد . يزيحها في رفق وتؤدة . انها عظام رجل عرقه وجاوره العمر كله . كانت بينهما المودة ، وكان بينهما الخصام ، ثم بات ، وهو لحده بيده . وحينما علم بميت اليوم عرف انه سينفن في هذا القبر ، وانه سيكون لازما ان ينحي الجار القديم قليلا ليفسح مكانا للميت الجديد . وعليه فقد قال اللحاد في نفسه : نعم ، سنراه اليوم بعد غيبة طويلة . الواحد في الحقيقة يشناق للناس ، طابت صحبتهم . أم كانت نكدة . يزيح العظام برفق . كأنما يشم ريح الجار القديم ، ويجد إقباله عليه من بعيد . يطلب له الرحمة .

يضحك اللحاد ضحكا خافتا وهو في جوف القبر . يقول وهو يكلم الجثة مواسيا : الآن يأتيك رجل أنيس ليرقد الى جوارك . سيحكى لك طرقا من خبر الدنيا ، أقلها سيفرحك ، أعرف ، وأكثرها سيفضبك ، فأنت رجل قليل الصبر على حماقات الناس . ضحك مرة أخرى ضحكا واهنا . سوى بكفيه مكانا للميت الجديد . قال يكلم نفسه : لا ينبغي ان نترك تحت جنبه حصوة تظل تؤله الى يوم القيامة .

إستدار اللحاد في مجلسه ، وإستلم الجثة من القوة ، يحملها على يديه حتى يريحها ممددة في المكان الذي سواه بيديه . القديمان ناحية القبلة والكفان على الصدر . فك خياطة الكفن . نعم ، على الفور سوف تنتفخ البطن وتتورم الاعضاء ، فاذا ضغطها الكفن يكون عذاب يجب ان يرحم الميت منه . ها هو ذامات هو الآخر . بموته تنقص من دنيا رفاقه قطعة ، يستوي إن كانت بارة او كانت شقية ، النقص في الحاليين مؤلم . نعم ، والواحد يظل يقدم العزاء ويستلم العزاء ،

ويمشي في الجنازات ، ويلحد الموتى حتى يكون مشوار الى القبر لا يعقبه غناء الرجوع . جلس القرقصاء عند قدمي الميت وقرا . بعد إنتهاء القراءة بقي هنيهة صامتا ، ثم قال في نفسه : لا محيص عن الخروج .

يسد اللحد فوهة القبر بالطوب ، طوية بعد طوية . يزداد جوف القبر كل مرة عتامة ، وتتلاشى منه رويدا رويدا تلك اللمعة الواهنة ، ويكون ظلام تام . عندئذ ينبض في الميت وعي غامض متحسس لما حوله . يأتيه صوت الملقن : « يا عبد الله ، يا ابن أمة الله ، توفاك الله . » . وذلك إنن هو الموت . مضى صوت الملقن : « يا عبد الله ، ذهبت عنك الدنيا ، وانت الآن في برزخ من برازخ الآخرة . » عينا الميت كتلتان من خبص بلا حياة ، لا تتحركان ، ولا تنفتح عنهما الاجفان ، لكنه يرى . يرى برزخة الذي هو من برازخ الآخرة .

القبر والقبر المتقوس فوقه . الطويات الرطبة ، وما تراكم عليها من طبقات سوداء شحمية . ما بين الطويات من جحور الحشرات والهوام ، تفجؤها رائحة الميت الجديد فتمضي . تقلب فيما حولها انوات استشعارها ، وتتأهب لرطة الاستكشاف الواعدة بالشبع . ثم انه رأى جوف القبر يعبق بالنبابات العمياء ترهب السمع ، وتمضي على هدى انبيها . الأرض حواليه تراب رطب مدهن ، فيه حصوات وبقايا عظام . عن يمينه ويساره الموتى الذين سبقوه . قماش الاكفان اسود وتهتك عن جماجم وهياكل عظمية ما تزال عليها لطخ من لحم متعفن أو جاف . عرف الناس . أي اجتماع هذا يسوده الصمت والدمشة . غاب صوت الملقن ، وهو لم ينشغل بغيابه طويلا .

شغلته آلام بدأت في بطنه ، وصدره ، ورأسه . وساعديه ، ورجليه . آلام في كل خلية وعرق من كيانه ، استشرى الألم حتى أصبح عذابا يرى بصماته على جثته الممتدة . إنتفخت الجثة حتى لتكاد تنضو عنها لفائف الكفن . تورم الوجه واسود لونه ، طمست العينان واختلطت الملايح . تعفن اللسان والشفتان . نزفت المخارج وعبق القبر برائحة بشعة . هاجت نبابات القبر دهشة . الجسم يترمم . ينهدم ذلك النظام البديع للخلايا التي فقدت الحياة في اللحم والدهن والغدد ، في القلب والمخ والكبد والرئتين . تتبرأ العروق ، وجبال الاعصاب ، وضفائر العضل . خرجت ديدان بقيقة من شرائق كأسنان الابر ، واقبلت تنهش في رميم الاحشاء .

ذلك هو الموت إنن . ألم فادح ، وهو لا يستطيع ان يصرخ ، ولا هو بمستطيع ان يتقلب أو يقوم ، لكنه يرى . يرى وجهه الذي يحمل قناع الموت البشع . ومن وراء هذا يرى وجهه وعليه وضاعة وفيه وسامة نورانية . لمحة كنتك التي تشرق في وجه عالم حافظ عارف بما يسأل عنه ، يرى قلق السائل وتوزع نفسه ، فيطل عليه بوجه فيه وسامة المعرفة . عرف الميت هذه اللمحة من

الوسامة وفتن بها . الآن يراها في وجهه فلا يدهش ولا يفرح ، بل يساوره يقين عميق بأنها هي الاصل ، وأن غيرها كان عارضا .

ذلك هو الموت إذن ، الم ساحق حاصله تحرر الكيان من عنصر الجسد ، وبه يتحقق التحرر من النقص ، ذلك الذي شرطه الجسد ، والذي هو شرط وارد على الجسد . سقط الشرط والمشروط ، فانتفى القبح ، وتآلفت القدرة على الرؤيا . رؤيا ليست هي الرؤية المتحققة من سقوط النظر على المنظور كاشفا ما يواجهه منه ، بل هي ادراك المرئي كله ، ظاهره وباطنه ، في حركته وسكونه إذا تجريان حسب قوانين وجوده ، بلا حفز ولا تثبيط . رؤيا تزداد صفاء وبقة وشمولا كلما اقتربت من الكمال براءة الكيان من مادة الجسم .

حينئذ حضره العمر كله على ظهر الدنيا ، كل الاشياء ، ما تحول منها وما زال باقيا ، كل الاوقات ، ما انصرم منها والذي ما زال بعد حاضرا . كل الناس ، من مات منهم ومن لم يزل بعد على قيد الحياة . حضور مطلق منفي عنه القسر او الابتسار او الاخلال بالانساق ، حضور لا يثير دهشة ، ولا يصنع فرحا ، ولا يوجع شماته ولا ندما ولا حفيظة ، بل يكون معرفة .

رأى ليل قريتهم منورا بنجوم زواهر ، متقببا على بيوت ضمت في حناياها هجوع الخلق وسكن الاشياء . ورأى امه راقدة في الغرفة جنب جنبته في بيت خاله . ويراهما في ساعة من الساعات التي ارقها فيها الفكر . زوجها إختلف مع اخيها ، والخلاف تطور الى نزاع اصبح عداوة لئولة وصدعا يستحيل رآبه . ولما كان عرف الناس يفرض على الاخت ان تلزم جانب اخيها في خلافة مع زوجها ، ظالما كان او مظلوما ، فقد فعلت ، وتركت الى دار اخيها زوجها في بطنها منه جنين ، وأيامها معه احسن ايام عمرها .

كانت الام عطوفة الوجه ناعمة اليدين . كانت في العشرين من عمرها حينما تزوجها الاب الذي كان في الرابعة عشرة من عمره . وقد امكن الام ان ترضي في رجلها الصغير مشاعر رجولته المبكرة ، بأن كانت له امام الناس زوجة مطيبة توقره ، وفيما بينهما كانت له اما رحيمة واختا بارة ، وفي الليل امتعته بنفسها ، واعطته نعمة جسمها وعطش روحها . والناس شهدوا للزيجة بالنجاح . والحول حال على الزوجة ، ثالث مرة ، وفي بطنها من زوجها جنين . ثم كان الخلاف . جرت الحبلى بين دار زوجها ودار اخيها ، مصروعة بالخوف والياس ، تريد ان تضم الجانبين قبل ان يبتعدا بلا امل في الاقتراب ، لكن لا محالة .

في ذلك الوقت كان الميت نطفة تتخلق في بطن امه ، وهي راقدة جنب الجدة ، في الغرفة ، في

بيت الخال . يرى الجسد المطروح . يرى هموم القلب وارق الروح وعجز العقل . يرى الدم في العروق ، وافراز الغدد ، واخلاط العصارات ، ونظام الاعصاب . سم الخوف والحزن يسري في الكيان المحطوم على الفراش حتى تضطرب وتتشوه فيه كل نشاطاته الحيوية .

في الوقت ذاته كان الخال يرقد في غرفته جنب زوجته ، تحرق كبده كراهيته لزواج اخته وابن عمه . يهون عليه ان يموت ولا تكون اخته متعة لعنوه هذا في الليل ، وخادمة في النهار . وفي الوقت ذاته كان الأب يرقد في غرفته وحيدا ، الى جواره فراش زوجته الخالي ، ينظر اليه ويتمزق لما ، لكن الموت اهن لديه من ان يعتزل لابن عمه ، ويطيّب خاطره ، حتى يائن هذا بعونة الزوجة بحملها لدار زوجها . يشمله الليل ويشمل الجدة التي تتعذب بعذاب بنتها ، ولا تعرف سبيلا لشيء . كلهم ينتظر مولودا يسري الى جسمه التلف من جسم امه ، حتى يولد معلولا علة تبقى تشوه قدر حياته حتى يموت .

الآن يعرف الميت ان خاله كان يحبه ، وانه كان يتمنى ان يتخذه ولدا ، فهو لم يعقب سوى بنت واحدة اتعبد رجائه في خلف غيرها . لكن الخال كان يرى شبه ابن الاخت بابيه ، ويعرف انه صائر له على اي حال . يعرف هذا فيعصيه الغضب ، ويعصف بأخته ويابن اخته . ينام الطفل جنب امه في الليل ، يرى عينيها اللتين ماتت فيهما كل فرحة ، وجسمها الذي ينزل كل يوم . يرى حالها فيكره خاله كراهية مرة ، وينتظر يوما يأخذهما فيه الأب اليه . لكن الخال يطلق الاخت من زوجها بأمر القاضي . وفي اللحظة ذاتها التي سمعت فيها الام نطق الحكم بطلاقها ، نشبت جرثومة السل في رثتها . وفي عام كانت قد انهارت امام جيوش الميكروب التي نشبت في رثتها وماتت .

ماتت الام ، لكن الطفل يحملها في جسمه ما كانت عليه من العجز والرعب . بل انه يحمل في جسمه اياه وخاله وجنته ، ما هم عليه من التمزق ، وما يعصف بهم من مشاعر ، وما يكبلهم من عجز ، يحمل الطفل ميراثه الاليم ، ويضرب في جنبات دار خاله . حتى سأل القاضي بعد ذلك بأعوام ان كان يعرف اياه ويحب ان يعيش في كنفه . اجاب صارخا ان نعم ، وجرى فالتقى بنفسه في حضن ابيه . اخذه الأب اليه . احبه كل الحب . اخذه معه حيث راح في النهار ، واوسع له في فراشه في الليل ، يوسده ثراعه ويبقى ساهرا يرعاه ، وهو فرحان بابيه ويخرجه من دار خاله . الآن يعرف ان الخال كان يقضي الليل فريسة للحزن .

ماتت اخته وامه ، وخرج ابن اخته ، ووقت له اينة معلولة ، وزوجة لا يسعه ان يضع في رحمها خلفا آخر .

يحبس الابن ارق ابيه في الليالي تشوب سعائته المخاوف . يخاف على حبهما ولا يعرف مآتي ارق ابيه . الآن يعرف بأن الأب الذي هو يون الثلاثين كان يرغب في الزواج . ولقد فعل . يرى الميت الآن نفسه وقد نام جنب ابيه على سرير العرس الكبير من النحاس الاصفر . ومن خلال نسج الكلة الشفيف يرى جنب السرير : نكة عليها خشبة ووسائد ، وعلى الأرض بساط ، وفي اقصى الغرفة خزانة بمرآة كبيرة . لكنه في الصباح وجد نفسه نائما على النكة ، بينما اخذت زوجة الأب مكانه على السرير . في تلك اللحظة نشبت في صدره لها كراهية بقيت فيه ابدا .

الآن يراها راقدة على الدكة جنب السرير يجافي النوم عينها ، تقرب في خوف تلك اللحظة التي يدعوها فيها زوجها اليه . انها لم تحب الرجل ابدا ، ابا كان او اخا او بعلا . كلهم اهانها . وما كانت لتتزوج لولا ان قسرت . وهي اذ لم يسعها ان تنجو من مثلة الزواج بجسمها ، نجت بروحها ، واسلمت لزوجها جسدا باردا خاليا من الاستجابة ، كانه لا يخصها .

ثم ارسله ابوه الى المدرسة في عاصمة الاقاليم . سكن مع باقي الاعمام في غرفة علوية في بيت قديم . كان السلم النازل الى فناء البيت مظلما في رابعة الظهر . وفي الفناء الذي ينتهي اليه السلم بئر لجلب الماء ومرحاض . والفناء مظلم رطب عطن مبلول دائما . كان يصدق ما يقال من ان الفناء معمور بالجن الكفرة . الآن يعرف ان الظلام ، والرطوبة ، والعفن ، والروائح الكريهة ، وانفاس البناء القديم ، وتقلص ترائبه ، كل ذلك كان يجوف الفراغ ، ويجعل له على الدماغ وقعا شديدا . ولما كان هو واهن بنية المخ والعصب ، فقد كان فعل ذلك كله عليه عجيبا . يعرف ذلك الآن ، ويعرف انه لم يسلم من هذه التجربة عمره .

وفي المدرسة كان المعلم رهيبا . وكان هو قرويا هيابا مرتبكا ، فأصبح فريسة لعصا المعلم لما يعرف او لما لا يعرف من الاسباب ، حتى قرر ان يفر . مشى الى القرية عشرة اميال على قدميه ، يحفز الشوق الى ان يلقي بنفسه في حضن ابيه . لكن الاب اسود وجهه من الحزن حينما رأى عودة ابنه الخائبة ، وامر باعادته فورا . وفر الولد مرة اخرى الى القرية من بطش المعلم ، وعفاريت البيت ، وايضا ليبحث عن حنان ابيه المفقود . لكن هذا الحنان ، من تكرار الخيبة والفرار ، فقد الى الابد ، وظل الولد يبحث عنه بلا جدوى الى الابد .

لم يبق امامه ، وقد فشل في المدرسة ، الا ان يعمل في الحقل . ولا سبيل الى ان يفهم الاب انه لم يكن يستطيع ان ينجح . يمضي سارحا الى الحقل كل صباح وفي ظهره عينا ابيه المغضتبان كراهية وحزنا ، ويجدهما في استقباله عندما يعود في المساء . وهو لا يعرف فرارا الا الى هذا الاب . يفرغ اليه مما يعانيه من ألم . يصطلم بصمته الكظيم ، وإصراره الذي لم يتزحزح ، على الا يغفر لابن فشله في المدرسة .

في الحقل كان يقابل ابنة خاله كثيرا . يراها الآن طويلة ، ناعلة ، ناصعة البياض ، اثيرة الشعر . تبسم له وتحضه على ان يزور خاله المريض . يتصور ان هذا تعبير عن شفقتها به ، وهو شغف يمقته في النساء . رفض باصرار دعوتها له ليزور خاله المريض . الآن يعرف انها لم تكن تحبه . إنما كانت تحمل سفارة من ابيها . وكلما امعن هو في رفض هذه السفارة كلما ازداد بغضها له ، وهي ترى اباها يقترب من الموت كل يوم ، مشتاقا لابن اخت يجهد خؤولة .

يرى امامي تلك الايام في المقهى مع اصحابه من ابناء القرية . كلهم كانوا مشغوفين بابنة

حارة الفقراء . كانت هذه الفتاة خارقة الجمال في عرف الناس على ظهر الدنيا . وكانت حسنة الحديث ، لبقة العبارة . يزعم كل شاب انها كلفة به . الآن يعرف . يراها وحيدة في قلب الليل ، يقظانة ، والكل حولها مفرق في النوم . تحلم بالزواج من ابن رجل ميسور من اهل القرية ينقلها من حارة الفقراء الى ظهر البلد ، حيث يكون لها دار وبهاثم وعيال .

لكن واحدا من الشبان لم يعرف حلمها او يهتم به . وكل يحاول ان ينالها . وقد كسبها هو . ورمز ذلك انها اسلمته جسدها . يرى الآن رفاق الاماسي في المقهى . اظهروا له الاعجاب ، واخفوا احتقارهم الشديد له . فقد وصل اليها بما وعدوا بالزواج . ثم بدأ يتنكر لها . تحققت البنت انه لم يكن جادا في وعده . وإذا بدأت تحس بجبنها غادرت القرية في الليل الى غير رجعة .

وبعد فرار البنية عاش باحساسات مضطربة من الفخر والخزي . يعود بالبهاثم من الحقل عند الغروب ، ليبدأ عسفه المسائي بزوجة ابيه . يهينها بالشتائم الى اقصى ما يحتمل الانسان . وهي تنافح عن نفسها بكل ما فيها من عزم . يأتي الاب يكفهما ، لكنه — وهو الاب الكبير — لا يأخذ جانب احدهما ، ولا يعنيه حقا ان يقطع دابر تنازعهما . يرى الميت الآن ان الاب كان يخفي بذلك الترفع إحساسه المرير بالهزيمة امام جسد زوجته الجميل المفعم امام هيامة بالبرود ، وعدم الاستجابة .

عرف الاب ارملة في القرية واتخذها خلية . كان هذا اشد ما تعرضت له زوجة الاب من الالهانة . بكث كثيرا ، وتالت كثيرا . وهو فرح بهذا شماته فيها . يرى الآن ذلك الثالث البشع ، الزوج والزوجة والعشيق ، وكلهم كان بائسا تعسا . الاب يبحث عن ترضي رجولته ، والارملة تريد الخروج من وحدتها القاتلة بعد موت زوجها . والزوجة تتعسها الالهانة ، وتخاف على بيتها وأولادها . وهو وجه لها في محنتها اقصى ما يمكن من اهانة ، بالتذاذ وتشف ، وأصبح يود الارملة نكاية بزوجة ابيه ، وايفالا في ايذائها .

قرر الاب تزويجه من ابنة الارملة . نهش للقرار ، فلم يكن قد التفت للبنية قبل ذلك ابدا . كان واضحا ان الاب يبحث عن مهرب للتريد على دار الارملة ، دون إثارة الاقاويل . بدأ يراقب الخطيبة في سروجها ودواحها . ومرة رآها راقدة على الترفة ، في ظل شجرة أمنة في هداة القيلولة من العابرين ، متخففة الامن قميص . كان جسدها بديعا . لكنها لم تحرك فيه شهوة ، بل إشمزاز عميق يعرفه الآن ، ويعرف انه بقي معه إلى آخر ايامه معها .

ذات اليوم قابل ابنة خاله ، وحشها عن رغبتها في زيارة ابيها ، وأنه سوف يخطبها منه . وتقول البنت ان ذلك اصبح مستحيلا ، فقد خطبت لآخر . ساعتها تصور انها حزنت لخطوبته المتأخرة ، الآن يعرف انه حضرته صورة ابيها الذي يحتضر في الدار دون ان يرى ابن اخته . وانها ابفضته كما لم تبغض احدا في الدنيا ، لانه ممن على خاله المريض بالزيارة ، وأنه يخطبها

دون ان يفكر قبل ذلك في ارضائها بزيارة خاله حتى كرامة لها . لكنه لم يعرف ساعتها كل ذلك ، وبقي يحمل في قلبه حب ابنة خاله حتى آخر يوم من ايام حياته ، بعد ان ارغمه ابوه على زواج ابنة الارملة .

يراه الآن ليلة دخوله بها . امها والقابلة فرجا له بين فخذيهما ليذب اصبعه في فرجها يزيل بكارتها . لقد صرخت صراخا هائلا ظنه ساعتها ، غنجاً ودلالاً ، لكنه يعرف الآن ان اصبعه المما فظيماً ، وانها كرهته في تلك اللحظة كراهية بقيت الى يوم موته . كان يشمئز من شهرتها العارمة . كان يظن بها القلون . الآن يعرف انها لم يكن في حياتها رجل غيره ، ولم تكلف إلا بالولد الصغير ، تحكي له ويحكي لها ساعات . وهو يقضي الساعات الطوال حزينا على ابنة خاله التي قرر الا يراها ابداً ، وحافظ على قراره حتى مات . الآن يعرف انها كانت تحب زوجها ، وانها كانت سعيدة بأولادها .

لكن صورتها محبوسة في بيت زوج لا تحبه ، مقطورة من محبتها له ، هذه الصورة كانت ملء روحه ليلة دخوله بزوجه . ويعد ان خرجت الام والقابلة بالمندبل الملطخ بالدم ، وتكومت الزوجة على الفراش تعيسة مكسورة ، خرج هو من الدار الى المقهى . ذهل الصحاب من عريس يترك عروسه ليلة العرس . اعجبوا بالقدره على ضبط النفس ، والتعالي على المرأة ، وهو إستمتع بالاصحاب صامتا . الآن يعرف ان زوجته ظلت تعاني مما لحقها ليلتها من عار سنين طويلة .

عاش مع زوجته في شقاق وكراهية مريرة ، وهو يتقدم في السن الى الهرم . قرر ان يستقل عن ابيه بدار ومعايش وأرض وبهيمة . يعرف الآن ان اياه ارتعب من هذا القرار ، وتزلزل خوفاً على تدهور زراعته بخروج ابنه من كنفه ، لكنه ظل صامتا لا يقول شيئاً . يوماً كان يعرف ان خروجه قد يحطم اياه العجوز . عرف هذا واصر عليه حتى يرغم العجوز على الاعتراف به ، برجلوته وبضرورة وجوده ، لكن الاب لم يفعل . ظل ينهار يوماً بعد يوم حتى مات ، دون ان تخبر تلك الكراهية في عينيه اذا ما رأى ابنه قادماً .

ويعد ان مات الاب احس انه ينقص وينقرض من داخله ، وان جسده ينوي . إنتشرت القوياء في جلده . تدهورت وظائف امعائه وكليته ومخه . تعلق بابنته الوحيدة تعلقاً شديداً . بدأت تراوده حالة من الاتجذاب الى التكنين . يبقى في المسجد ساعات طويلة مفرقاً في الصلاة ، مهملاً زراعته وداره ومعايشه . يتردد في الاماسي على حضرات الدراويش . يقرأ حتى يغيب ، وينكر حتى تتناهب حالة تشبه الصرع ، فياكل من تراب الارض . يهوي من يوم الى يوم حتى قرار القبر .

الآن عرف ما لم يكن يعرف ، واحاط بكل شيء علماً . وهو لم يفرح بما عرف ، ولا اعطته إحاطته احساساً بالتفوق . لم ينقم على ما كان ، ولا سره شيء ، ولا احزنه فقده . انه عرف فقط . وعليه فهو غير الذي كان لا يعرف ، الذي كان معذباً بحدرد الحب ، معذباً بحدرد الكراهية ،

مخبوطاً بالذم . عاش عمره خائفاً خوفاً شاملاً من خطر محقق محيط لا يعرف كنهه ، لكنه يحسه يقترب ويتهدد ، يخلق كيانه في كل ناحية يحاول فيها هذا الكيان ان يتحقق . الآن إستؤنس المخاوف ، وهجعت ، وأصبحت قراراً وإطمئناناً عميقاً عمق الموت . إنه الموت .

لقد جاء الى الدنيا بتكوين شائه عاجز ، ولم تكن الدنيا بقادرة على ان ترضي هذا الكيان وتعنى به ، وتجنبه ان يصاب بالضرر ، وتجنبه ان يصيب بالضرر ، بل انها زالت نقصه حدة . وعليه فقد بقي دائراً بين عنف الحب وعنف الكراهية ، وهما عاطفتان جوهرهما واحد هو الخوف . فهما في الحق انفعال واحد جارف يختلف اتجاهه ، لكنه لا يكون ابداً غيرية ، أو اثره ، أو مراعاة .

الآن يعرف فينفي عن كيانه العذاب . بل ان هذا الكيان يصبح جزءاً من كل اشمل ، تتساوى معرفته بكل جزء من اجزائه ، ويتوزع علمه على كل لقائقه بالتساوي . معرفة لا يشوبها ظل الخفاء ، أو الجهل ، أو القصور ، تلك الظلال التي هي ماوى التساؤلات والتشكك والارتياب والحيرة ، التي تولد القلق واللهفة والخوف ، فهي معرفة ليست حاصلة من النظر الذي هو مغالبة العجز ، بل من زوال العجز وحصول الموت .



الآن تلاشت من بنيه كل صورة من صور الحياة ، حتى المنوية في خلية في نسيج في عضو من الأعضاء ، أو حشوية من الاحشاء . وبذلك ذهبت الآلام ، وأصبح الصفاء كاملاً . وكانما قوس القبو المنكفئ على القبر يعلو قليلاً قليلاً ، وتتسع من جوانبه آفاقه . يتم هذا ببطء وبلا تردد ، حتى تبتعد جذران القبر لتشمل مقبرة القرية كلها . الآن هو صعيد واحد محشود فيه كل الموتى .

يعرف من رأى من الناس ومن سمع به . إمتداد هائل من رقود ، كأنها الهدأة قبل الفجر في باحة المولد الحاشد . وثمة حالة الموت والتحلل ، وثمة حالة الحضور المتحقق بالموت . وثمة تواصل كتواصل نواثر الضوء من عديد المصابيح . ثم تتسع الآفاق من كل الجوانب . محيط من ضوء فجري يحيط بالدائرة الفسقية .

ولئلك الناس الموتى الذين ما راهم ولا سمع عنهم . الآن تسقط الحدود ، وتتسع الآفاق إلى ما لا نهاية له من ضوء فجري لا مثيل لحسنه في فجر يوم صيفي . إذ ذاك يعرف ان هذه الآفاق اللانهاية تحيط ببنينا الاحياء إحاطتها ببنينا الموتى ، كما تحيط الغابة الربيعية البديعة بدارة ذات طابقيين ، واحد لمن مات ، والآخر لمن لم يموت بعد .

الآن ما عادت المعرفة جزءا مضافا للكيان ، بل ان الكيان ذاته تحقق للكيان الاشمل ، واحتواء له ، فهو في ذاته ، والرؤيا حقيقة معاينة ، والشوق مسرة ، والخوف امان وقرار ، والقلق وصال . فليات الملكان طالعين من الكون الاشمل ، فقد جفت الاقلام وطويت الصحف ، والحنثه اصبحت الصورة ، والصورة رفعت الى الكلمة ، والكلمة هي السر ، مفاتيح الابواب ومغاليقها ، تملك الانسان حتى يموت ، فاذا مات ملك السر . سقطت الاستار وانتفى العماء ، وكان النور . وما هما الملكان قائمان .

الملكان

كيانان شامخان يفيضان نبلا ، منفي عنهما اي نقص خلقي . الوجهان وضئان . الرأسان عليهما اجمتان من شعر . اللحي سابعة ، والابتسام رضى ، والذياب بيض ، والانزع تتطوح في سلاسة لا قلقه ولا متوترة . يمشيان حافيين ، لكن اقدامهما لا تحمل من الارض وسخا . اذا حائيا الميت اقراء السلام .

الملكان : السلام عليك ايها الميت .

الميت : وعليكما السلام ايها الملكان ، كنت اظن ان لغة القبر سريانية .

ذلك بانهما إذا سلما لم ينطقا حروفا ، وهو لم يسمع منهما اصواتا ، انما هي نية وبوية ، غنية ، أنركها الميت وهي بعد رجفة تشمل روح الملكين ، وتحدث في روحه سرورا يكون هو رده على تحيتهما .

ناكر : لم تعجب انك لم تظننها اللاتينية مثلا . إنما اعجابنا هو بتتزيه لغة القبر عن اللغة اليومية المعتادة .

نكير : ومن حيث ان اللغة تولد أولا في الوجدان رؤى معبرة عن رغائب او مخاوف أو غيره ، تنزل الى الدماغ الحافظ باحث في محفوظه عما يلائمها من تراكيب اللغة . وغالبا ما تكون تراكيب اقل دفئا وبقة ، تعاني مرة اخرى النقص والتشوه عندما تتحول الى اصوات ، وإيماءات ، دائرة بين القائل والسامع . لهذا كان الحق ان تكون لغة القبر رؤى الوجدان قبل ان تجرّب النقص والتشوه .

الميت : الحديث منفي عنه اذن نقص الجسم .

ناكر : ومنفي عنه ايضا صفة الحساب والمساواة عن الاحسان والاساءة .

تكثير : لكن من حيث ان كل فعل انساني يتضمن بالضرورة ، في ذاته ، الحكمة منه ، فالانسان في حالة تمحيص دائم لافعاله حتى يدرك الاختلال بين الفعل وحكمة الفعل ، تلك هي المسألة .

الميت : تعني بذلك النظر العقلي .

ناكر : ان العقل إحدى امكانيات الجسد ، يرد عليه ما يرد عليها من شرط العجز .

تكثير : والعقل الجمعي كذلك يرد عليه ما يرد على الجماعة من اوقات الانحلال ، أو حمق القوة والبطش .

الميت : إنكما : ترفعان الحكمة فوق العقل إذن .

ناكر : انني لم اتحدث عن العقل ، بل عن عقل الفرد المعين في الظروف الانسانية المعينة ، أو عقل الجماعة المعينة في ظروفها الانسانية المعينة .

تكثير : ولم يجر الحديث عن الحكمة ، بل عن حكمة فعل محدد في ظروف محدده .

الميت : انه النظر العقلي في نهاية الامر .

ناكر : بل التأمل ، محاولة استكناه الاتجاه الحقيقي لتبض الذات ، في حالة تحرره من الخوف أو الطموح أو الشهوة .

تكثير : واختيار الفعل أو الامتناع الذي يؤكد وجود الفاعل ولا يحظر تربيته ، ويؤكد وجود الآخرين ولا يحظر تربيهم .

الميت : الحساب منتف إذن . وعليه فالعذاب منفي بالضرورة .

ناكر : فلا يكون قبض ، بل فهم .

تكثير : وحتى تكون مستويات علم المشتركين في الحديث متساوية ، فقد كان شرط اشتراكك في الحديث موتك .

الميت : اذا تمحض الامر الى حديث ثلاثة انا ثالثهما ، فما هدف الحديث ؟

ناكر : قياس المسافة بين الفعل وحكمة الفعل .

الميت : وما اذا كانت الافعال مطابقة للشرع ؟

ناكر : ان الشرع ايها الميت من الامور التي يجب ان نمحصها .

تكثير : بهذا تتحول القاعدة من نموذج اعل من التأمل الى محل لهذا التأمل .

الميت : انها تفقد استقرارها إذن ، تفقد قوتها الملزمة .

ناكر : وتكسب قوة ملزمة جذيرة متحصلة في كون القاعدة حافزة للفطرة ، ليست وليست إجابة لها .

نكير : هذه القوة الملزمة لا تكون آتية من فرض السلطان ، بل من رغبة الخلق في الالتزام بالقاعدة . بهذا تتميز الأفعال بفاعلها ومحملها ، بالظروف المحيطة بالفعل والفاعل والمحل ، لا بنموذج أعلى للسلوك مسلم وملزم .

ناكر : فلا يكون الفعل الانموذج ، بل الانسان الانموذج .

الميت : فما هي غاية الحساب إذن ؟

ناكر : هذا الانسان ، وإلى أي مدى تحقق ، وكيف عجز عن ان يتحقق .

نكير : أي أنه في كل مرة يكون السؤال عن وجود الانسان لصوت داخله ، أو إساءة الانتصات إليه . ذلك الصوت في صورته النقية ، وقبل أن تشويه الشوائب ، أو تزيف الظروف ، هو ذلك المقدار من الموت الذي تحتويه الحياة .

الميت : الموت ، حين يكون إستمرارا للحياة .

ناكر : وعليه فليس ثمة ضبط للوقائع ، بل قراءة لها . .

الميت : البحث عن الموت تحت أكوام العجز ، وزدادة الوقت والناس .

ناكر : والنظر في فداحة الاختلال بين الفعل وحكمته .

نكير : في انتقال الفرد من الانسان الحق إلى الانسان النور أو الوظيفة .

ناكر : وما يكون في ذلك من مسخ للفطرة .

الميت : يكون من أول إلهام أذن أن نرى كيف نفهم الفطرة .

ناكر : انها رغبة كل كائن في البقاء والتلقي ، بدءا من أكثر صور الحياة بدائية .

الميت : وهي المزامعة حتى يكون شرط بقاء الواحد قتل الآخر .

ناكر : الصحيح أن نفترض أن المزامعة هي الصورة البدائية الشائنة لهذه الفطرة .

نكير : ثم تتجه الفطرة لتصبح ذاتها ، حتى يكون كمالها في الانسان الذي يكون شرط بقائه ، وترقيته ، بقاء الآخر وترقيته أيضا .

الميت : حتى ولو كان الآخر صورا اخرى من صور الحياة ؟

ناكر : نعم ، ان شرط بقاء الانسان وترقيته هو بقاء صور الحياة الاخرى وترقيتها .

نكير : وبداية الفطرة عند صور الحياة غير الانسانية لا يكون ابدا مبررا لقتلها وإبادتها .

ناكر : إستنكار كل صور القتل والاضرار هو جوهر كل شريعة .

الميت : هكذا تكون الشريعة تعبيرا عن الفطرة .

ناكر : في لحظات باهرة من تاريخ الانسانية .

نكير : حيث تكون النبوة هي الوجه الآخر للشريعة .

ناكر : وحيث يكون الانطباق تاما بين الشريعة والفطرة .

نكير : ذلك هو الزمن الذهبي لكل رسالة .

ناكر : تحقق الشريعة عبقرية الفكر الانساني ، وتحقق النبوة عبقرية الانسان الفرد .

الميت : ان ذلك يبدو رائعا حتى ليفقد مخيفا .

نكير : انه رائع حقا حتى ليؤدي الى اضعاف القداسة على الشريعة ، والمعجزة على النبوة ،
وسط تهليل المؤمنين .

الميت : ان تقديس النصوص والايمان بالمعجزة هي امور لازمة .

نكير : الاخرى ان تقول انها ضرورات املاها الخوف ، الخوف من فوات لحظة الانطباق
التام بين الشريعة والعلامة ، الخوف من تحرك الزمن بناسه اسر مما تتحرك الشريعة ، لذلك
تقف في وجه هذه الحركة بقسوة النصوص ، ونظريات التحريم والعذاب .

الميت : بغير هذا يتحول الكتاب المقدس الى ديوان من ديوان الشعر .

ناكر : انه لذلك في يد عبدة صالحة تقرأه في الليل .

نكير : والمعجزة تعمل على تغريب شخصية النبي وإحالة عبقريته على اسباب عليا . وعليه
فان كل نبي هو دائما آخر الانبياء .

الميت : انك لا تريد ان ترى اخبار الانبياء والرسالات في الصحف والنشرات الاداعية .

ناكر : لماذا لا . ذلك يضمن ان تظل ابواب السماء مفتوحة .

نكير : ويكون ثمة الانسان المتأمل ، ذلك الذي غاب وسط جموع المؤمنين في النظريات الكبرى .

الميت : ان فكرة الجموع ، وفكرة الضبط ، فكرتان لا تنفصلان .

ناكر : نعم ، وعليه فان التركيب الهرمي هو الوارد الوحيد .

نكير : في قمته الوردون والكهنة ، المنظرون أو الصفوة ، المديرون أو الحفظة .

الميت : هنا يكون الجبر ضرورة لتماسك البناء الهرمي .

نكير : نعم ، الجبر الذي يصل الى العسف .

ناكر : إذا لم يكن الانسان صالحا ليكون لبنة في بناء فليختف الانسان ، وليبق السلوك الامثل .

نكير : وعليه فان العسف يتجسد على قمة الهرم ، في فكرة أو شيء ليست الانسان ولا شبيهة به .

الميت : ثم ينقسم حقها على الوكلاء والحفظة .

ناكر : ويتجلى العسف اكثر ما يتجلى في وقوعه على القاعدة من الهرم .

نكير : على الطفل ، والمرأة ، والعبد والاجير ، والعاصي ، بهذا الترتيب .

الميت : ان المرأة والطفل يحاطان عادة بكل رعاية .

نكير : ذلك هو تشبيهُهما حتى يكونا محلا لتحقيق رغبة الاب في القوة ، والزوج في الاستمتاع الجنسي .

ناكر : وينبغي ان يكون العسف فاسحا سواء اكان جحيما أو طريدا من مملكة الرب ، أو تعنينا ، أو سجننا ، أو نفيا ، أو سقوطا في الفقر ، أو سقوطا في العار .

الميت : ويكون الفردوس رائعا سواء اكان جنة أو مملكة الرب ، أو رخاءا موعودا ، أو كان حياة البذخ يحياها الاثرياء والنجوم ، وتصورها الصحف ، وتعرضها على الناس .

ناكر : ويكون اللحم ، مع الفردوس والعسف ، متمما للثالوث .

نكير : والحلم في كل رسالة ، هو وقت ليس ككل الاوقات ، وناسه ليسوا كل الناس ، وقت مضى ولن يعود ، أو هو وقت ينبغي ان يجهد الناس ليحققوه . وهو في الحالين بعيد ومزهد ،

ويتضمن في ذاته استحالة تحقيقه .

الميت : انه إما حقيقة تاريخية ، أو حقيقة علمية .

ناكر : انه في الحالين غير متحقق كاملا ، لا تاريخيا ولا علميا .

نكير : وتكفر الرسائل كل محاولة للتشكك في تاريخية الوقت الحلم أو علمانيته ، حتى تبقى له ضبابيته .

الميت : ان الحلم بهذا الشكل لا يكون ملهما ، بل قوة مثبطة .

ناكر : نعم . من حيث تمزق الانسان بين الوجوب وصعوبة الوجوب حتى الاستحالة .

نكير : والانسان الممزق بين وجوب تحقيق الحلم ، وصعوبة تحقيقه حتى الاستحالة ، هو النموذج الصالح للبقاء في قاعدة الهرم .

الميت : شرط الصعود انن هو الانتكار .

نكير : الانتكار هو فهم شيء ، وإدراك تناقضه وإنكاره ، وهو ليس شرط الصعود في الهرم ، بل الوقوف خارجه .

ناكر : انه النفاق ، الحالة الثالثة بين الايمان والانتكار هي شريطة الصعود في الهرم ، إنه النفاق .

نكير : بذلك تكون السلطة في يد اكثر الجماعة علما بشريعتها ، واكثرهم ازراء لهذه الشريعة ، في يد من يحولونها من فكر الى كتاب مقدس .

الميت : أي الى سلطة قهر .

ناكر : ولكي يكون لبشري هذه القدرة ، فانه ينبغي ان يعد لذلك إعدادا خاصا ، يجعل في وسعه ممارسة العنف على نفسه ، حتى يقتل فطرته الطبيعية .

نكير : وتقيم الجماعة مؤسسات المعابد ، والمدارس ، وغيرها ، لقسر الجسم والروح ، وتحويلهما الى وعاء للمثل والقيم .

ناكر : ومن حيث ان الفطرة تكون انقى ما تكون عندما تكون الحياة في طفولتها وتضارعتها ، عندما تكون الحياة في انبض صورها بالحياة ، فان الحياة في هذه اللحظة بالذات هي هدف التحوير والتشويه .

الميت : الوليد .. الطفل .. الصبي .

نكير : حيث الحياة شديدة الهشاشة ، رغم انها شديدة القوة ، وعليه ، فتشويهها مأمول .

الميت : فنزعة البقاء والترقي ، عند الكائن الحي ، تتحول الى قانون البقاء للأصلح .

ناكر : وليس ذلك سوى تأييد لمسلك صور بدائية من صور الحياة ، يصبح تبريرا للقتل في صورة من صوره ، قتل الافراد أو الجماعات .

نكير : وعلى ذلك فالانسان يمارس القتل بطيئا أو دفعة واحدة ، بوعي أو بغير وعي ، مستمتعا أو مشمئزاً ، على نفسه أو على غيره ، وحده أو في جماعة ، ويكون بما قتل بطلا ، ويكون بما قتل ندلا ، لكن القتل يبقى ظاهرة مألوفة مثل الريح والسحب ، وعادة يومية مثل التدخين والقهوة .

الميت : هنا يكون الموت هو المقابل الوحيد والممكن للقتل .

ناكر : لكنهم يهزأون من عبقرية الموت بالتلاوات ، والشواهد ، والاضرحة ، والنصب .

نكير : يحولونه الى مؤسسة لتأييد المثل ، وتخليد القيم ، مثل المدارس والمعابد والكتب المقدسة .

الميت : حينئذ يكون الركود خانقا . يكون كل إنسان ، وتكون كل جماعة مضروبة في انبل خصائصها .

ناكر : هنا ينبغي ان يستخلص كل واحد موته ، يأخذه في يده ويدافع عنه .

نكير : تلك هي السمة الاساسية في عصور الشهداء . لكن أخبار هؤلاء بالحروف الجليلة في الكتب المقدسة . والكتب رفعت في المعابد الشامخة من المرمر والزجاج الملون ، وتليت في نغم مؤثر .

ناكر : وحرمت كتب اخرى حاولت ان تعرف الموتى كما كانوا ، وان تحيهم كما كانوا .

نكير : اذا كان ثمة كتاب مقدس ، فلا بد أن يكون بالمقابل كتاب محرم ملعون . والامر انه ينبغي أن يكون هناك الكتاب مطلقا ، وأن يبجل الكتاب مطلقا .

ناكر : لكن الذي هناك هو المعبد ، وهذا في المحل الاول قصر السلطة ، أي مقر جهاز القهر .

الميت : شموخ امام اركانها فن مجرد من جوهره الصديق للانسان ، ليكون عمله ملء قلب هذا الانسان بالتهيب والخوف حتى الركوع .

ناكر : ان ثقافة الوقت كله ، وفنه يكونان مسموعين بسم النظر للانسان من اعل .

الميت : هنا يكون لا بد من شريعة جديدة ونبوة جديدة .

ناكر : لكن ، من حيث ان النبي يكون دائما آخر الانبياء فلا بد ان يأتي من بعده السلاطين والقيصرة .

نكير : هؤلاء يحولون الشريعة الى نظام للقهر، بعد ان كانت نظاما من انظمة الفكر . مؤسسة التشريع تمسخ الى مؤسسة القانون ، مؤسسة النبوة تمسخ الى مؤسسة السلطة .

الميت : المسألة انن هي في كل مرة اعادة صياغة الفرد ليصبح لبنة في بناء هرمي ما . تقليل حماسته لان يكون بشريا ، واذكاء حماسته ليكون نمطا حتى تتحول هذه الحماسة الى استعداد لان يقتل ، ولان يقتل في فرار مذعور امام الحياة الحق ، وامام الموت الحق .

نكير : انك تنسى الجانب الآخر ، وهو الجانب الرائع والمهم في كل رسالة ، وتلك هي انها ، اصلا ، محاولة لتحرير الانسان .

ناكر : وعليه فان قدر الانسان ان يظل ابدا يلد الانبياء ، وينشئ الشرائع . وطالما الناس احياء سوف يظهر كل ان ، في جانب آخر من جوانب الارض ، نبي له معجزته وكتب شريعته . وتبقى حيوية مؤسسة الرسالة ، وحيوية مؤسسة النبوة ، هي حيوية رفض القهر .

الميت : لكن الرسالة تمسخ ان توشك ان تبت .

ناكر : لكي تولد رسالة اخرى .

الميت : في الف عام ، ورغم ذلك لم تتسع المسافة كثيرا بين العبد والاجير . بل ربما كان تحت الثياب الاكثر نعومة كمية اكبر من القهر .

ناكر : حتى تكون النبوة بداية لعالم ، وليست خاتمة العالم . وحتى تكون الشريعة انطلاقا للفكر ، وليست قسرا على الفكر .

الميت : متى ، ما دامت المعجزة وجه النبوة الآخر ، والناس اذا يخرجون النبي يرون المعجزة ، ويخرون سجدا مؤمنين . وكيف ما دامت الشريعة رهن كتاب مقدس ملزم بذاته ، ناف لغيره ، والناس اذاءه اما مؤمن أو كافر .

نكير : يكون النبي الذي تتحاور معه ، لا تتبعه ولا تحيل نبوته على معجزة ، بل على عبقرية الانسان في مغالبة القهر . وتكون شريعة لا تعلي الكتب بل تعلي الفكر الانساني ؛ شريعة لا تتوجه الى مؤمنين بل الى مفكرين .

الميت : تلك هي القدرة على تغيير العالم بهدف بقاء الانسان وازدهاره . إن ذلك يبدو سهلا ، حتى ليغفون مستحيلا .

نكير : انه شديد الصعوبة ، لكنه قدر الانسان .

ناكر : ان تكون الرسالة فتحا .

الميت : كيف السبيل ؟

ناكر : الناس .

الميت : انهم هنا منذ الازل .

ناكر : وسيبقون هنا الى الأبد .

نكير : يمارسون الموت والحياة .

ناكر : ويدافعون عن الموت والحياة .

الميت : كيف ؟

ناكر : ذلك هو مجاز القبر والحساب والملكين .

نكير : وضع مؤسسة الموت في وجه مؤسسة القتل .

ناكر : ان يستأثر كل ميت ببعوته .

نكير : يستخلصه من يد الكهنة ، من الطقوس والتلاوات والمواكب ، من الشواهد والنصب والأضرحة .

الميت : كيف ؟

ناكر : بأن يملك الواحد حياته .

نكير : تكون لوحة يرسمها لا خطة يجد تفاصيلها في سفر من الاسفار . عند ذلك يكون القتل هزيمة في كل مرة ، ويكون الموت انتصارا في كل مرة ، ويكون تحقق الانسان وترقيه .

الميت : لكن الضجيج عال حتى لا يسمع الواحد صوت داخله .

ناكر : مهما علا الضجيج لا يسهه ان يكتم صوت الداخل ، ولا يمكنه ان يقتل الضمير الذي لا تختب خصوبته وولائه للأنبياء والشرائع .

الميت : انه بعيد الغور .

ناكير : لكنه هناك حيث القبر والحساب والمكان .

الميت : لقد مت وكانت الرؤيا ، ما كان وكيف كان .

ناكير : الآن نقيس المسافة بين الفعل وحكمته في كل مرة .

ناكير : وكيف استبدلت الحكمة من الفعل بمرور الفعل ، حتى اصبح الانسان دورا مهمته
إدامة المؤسسات القائمة ، وحراستها ، عن ان تكون محلا للمناقشة .

ناكير : وفي كل مرة كان هناك الصوت الذي يقول لا ، وكان انكاره موجعا .

ناكير : وتلك عظمة الانسان ، والبحث هو عن لحظة تتشوه فيها إنسانية الانسان وتهان
عظمته .

ناكير : وتكون حياته قتلا للذات وللآخرين .

الميت : انني ارى الآن ، إنني ارى .

ناكير : تلك هي الكلمة التي تنتظرها لكي تبدأ الحساب .



وإذا يقول الميت انا ارى ، فأنما يتحصل ذلك ، ليس فقط في العلم بالناس والاشياء ، بل
بها في تغييرها المستمر على الزمن . وإذا كان العلم الأول هو زوال العجز بحصول الموت ، فان
الثاني هو إكتساب القوة بتمثل الموت .

وإذا كانت الرؤيا الاولى قد حررت من حرد الحب وحرد الكراهية ، وأعطته قرارا وإطمئنانا
عميقا عمق الموت ، فان الرؤيا الشاملة جعلته يعرف عرض الحب وعرض الكراهية ، ويعرف
الخلاص . يعرف قدر العذاب ويعرف نعمة الرحمة ، ويعرف من بينهما جسر الموت ورحلة
الانتعاق .

ولم يعد الامر امر كومات عظام ، عليها بقايا اكفان ولطخات او فلدات من لحم متعفن او
جاف مسود ، بل انها صيغة كان التي هي الاصل في صيغة يكون . ولم يعد الامر امر الهوام
مقبلة من الجمر افواجا ، ولا الذبابات العمياء طائرة في جو رطب غفن كهفي ، متكالبه طنانة ،
ولا الديدان النقيطة سمراء الرؤوس دؤوبة نهاشة . امر امر التحول الجيد ، مجاز الملحمة الكبرى
المتداعية المساحة بين الخروج وبين الرجوع كرة اخرى الى حيث كان منه الخروج .

وعليه فلم يعد حوله عالم الموتى ، بل العالم مطلقا . لم يعوبوا من عرف من الناس ومن
سمع عنه ، بل الناس مطلقا ، الناس الذين هم هو . سقطت عن كل وجه الملامح التي تنسبه الى

إنسان ما في وقت ما ، ليكتسب كل وجه ملامح الانسان في الزمن . الانسان ابدًا ، مات أو بعد لم يمت . تنفلق الحقيقة عن الحقيقة ، بلا كلال ، دائرة في بولاب الموت والحياة بلا توقف .

وحوله تتسع الآفاق الى ما لا نهاية له من ضوء فجرى لا مثيل لحسنه ، في فجر يوم صيفي ، تحيط ببنيا هي للناس في الدارين . دار القرار ودار القرار . والامر فقط أن يروه ، أن يفتحوا داخلهم له ، حتى يكون كل كيان تحققًا للكيان الأشمل ، واحتواء له .

وجها الملكين يطلان على الميت . ليس فيهما فقط تلك الوضاعة والوسامة النورانية ، التي تتحقق في لحة تشرق في وجه عالم حافظ عارف بما يسأل عنه ، يرى قلق السائل وتوزعه فيطل عليه بوجه فيه وسامة المعرفة ، بل فيه إشرافة وجه رسول ظفر بوحى السماء ، أو نبي حمل إثم الخطاة على نفسه ، فأصبح هو الفعل والجريئة والتطهر في أن ، الانسان كأعظم ما يكون الانسان .

ليكن بدء الحساب الآن .

الحساب

الميت : إنني مستعد للحساب .

ناكر : في طريقنا اليك تفكرنا في اللحظة التي نعتبرها بدءا لحسابك ، أي ميلادك .
نكير : ونحن في العادة لا نقابل صعوبة في استنباط لحظة من حياة طفل ، تكون فيها فعاله مطابقة لفطرته .

ناكر : أنت ترى ، البحث إذن عن لحظة إحتفالية .

الميت : استعيد صور طفولتي وأجدتها طيبة .

ناكر : وقد اعتبرناها ميلادا لك ، تلك اللحظة التي وقفت فيها في المحكمة الشرعية تجيب على سؤال القاضي ان كان ذاك اباك ، وان كان يترك ويصلك ، وإن كنت تريد ، غير مرغ ولا مكروه ، ان تعيش في كنفه ، فقلت بصوت قوي واضح أن نعم .

نكير : ان ما كان حولك من جو غريب ، جهامة القاضي ، وصيحات الحاجب ، وعسف الحراس ، وزحام الناس ، وغضب الخال ، وأرتياح الأب والجدة ، كل ذلك لم يشوه رغبتك الحقيقية التي نبعت من اعماقك ، لقد كان شيئا عظيما .

الميت : انني على ظهر الدنيا لم انس تلك اللحظة ابدًا ، ودائما ظللت اتذكرها واستعيدتها بنوع من الانسى الدامع .

نكير : أن تلك طبيعى ولعلنا نعود اليه مرة أخرى .

ناكر : نمضي من ذلك اليوم الى يوم آخر بعده ، بأعوام ، قررت فيه ان تهرب من المدرسة في عاصمة الاقليم ، وتعود الى القرية .

الميت : تلك قفزة كبيرة عبر السنين الى الامام ، وكان المظنون انني سأسأل عن كل صغيرة .

نكير : تلك من الاخطاء الشائعة بين اهل الدنيا . الواقع ان الحساب وارد على المواقف الكبرى في حياة الميت . ما بين تلك المواقف تتكرر اشياء صغيرة يومية غير معبرة .

ناكر : انك ايها الميت كنت وأهما فيما تصورته عن وجود عفاريت في المنزل القديم ، في عاصمة الاقليم ، لكنه على الرغم من ذلك كان عظيما ان ترفض البقاء تحت تهديد الخوف ، وأن ترفض كذلك وسائل التعذيب في المدرسة ، تلك التي ليست من التعليم في شيء ، ولا تهدف إلا الى تحويل الطفل الى كمية لينة من الطاعة والخضوع .

الميت : واذا عدت الى القرية وجدت ابا غاضبا يأمرني بالعودة .

ناكر : هنا نسالك لماذا عدت ؟

الميت : لم يسعني ان اخالف ابي .

نكير : لقد خالفت خالك في المحكمة الشرعية ، وكانت سطوته عليك اكبر من سطوة ابيك .

الميت : ارى الآن لحظة انصياعي لرغبة ابي ، وعونتي الى عاصمة الاقليم . ربما يرجع ذلك الى قوة ابي ، الى ما بدأ يظهر من ضعفي الجسماني ، الى عرف الوقت الذي يجعل طاعة الأب واجبة .

ناكر : تكون « لا » ممكنة في كل الاحوال ، طالما الانسان على قيد الحياة . لا مبرر ابدا لأن يجحد الانسان صوت داخله .

نكير : عدت الى المدرسة وفي قلبك نية الهروب مرة أخرى . وعليه فانه بهذا انتهى المضاء وبدأ التمزق والحيرة والاختلاط .

ناكر : كان الهروب الثاني مجردا من الجلال .

نكير : لم يكن ادانة للحياة في مدينة الاقليم بشقيها البيت والمدرسة ، بل إعلان للعجز عن احتيالها ، وعليه فانت ترتمي تحت قدمي ابيك ، وتعطيه الحق في ان يقرر بشأنك ما يشاء .

ناكر : تكرر الهروب بعد ذلك حتى جاء قرار الأب بأن تعمل بالفلاحة .

نكير : كان ذلك في الحق قرار الميت غير المعلن ، احس به الاب وانفذه له .

ناكر : احس الاب برغبة ابنه في تقليده ، وإنعدام رغبته في أن يكون شيئا آخر ، اعطاه إمكانية أن يمتن نفسه .

الميت : لا ، لم يكن هكذا شريرا .

ناكر : كان يقوم بدوره كمالك ارض ، وعين من اعيان القرية ، وسوف يسأل عن ذلك ، الآن نسألك أنت .

الميت : كانت القرية كلها تحبه ، ومن تلقاء ذاتها .

نكير : امننت آلاف المؤمنين في المساجد على الدعاء للراشدين والفاستين .

الميت : ان المقارنة مجحفة .

نكير : إنها المبالة لتوضيح الصورة .

الميت : لم يكن ابي ظالما .

ناكر : كان على رأس نظام القرية ، وهو نظام من المالكين والاجراء ، من الجائعين الى المرضى ومن الشعبانين الى البشم ، وهذا نظام بطبيعته منتج لنماذج قابلة لان يعسف بها .

الميت : انه كان على رأس هذا النظام ، بواقع القرابة الدموية اكثر من واقع الملكية الزراعية . هذه القرابة كانت رباطا بينه وبين الناس ، لهم عليه حقوق كما له عليهم حقوق .

نكير : هذه القرابة الدموية لم تعطيهم الحق في شروط عمل افضل ، وهي في الوقت نفسه جردتهم حتى من الشعور بالسخط على حياتهم ، حتى اصبحوا متعصبين لوضع ينمو فيه إفقارهم وقهرهم .

الميت : كان ملزما بمساعدة ذوي الحاجات .

نكير : على ان يبقوا عند حد الكفاف .

الميت : كان يساعد حتى من يريد ان يخرج .

نكير : ليبقى عنصر الرضائية في رئاسته .

ناكر : ولقد كان هذا التصور موجودا في داخلك ، لكنك لم تنصت إليه وقتها .

نكير : انصت بدلا من ذلك الى الاب يرتل الحكم والامثال والمواعظ بصوت جليل عميق

الميت : كان الناس جميعا يسمعون له .

نكير : لكن انت كنت تراه حين يعزى ، حين يعسف بك .

الميت : كان ولودا خفيض الصوت .

نكير : بذات الصوت الخفيض امرك ان تذهب الى المدرسة ، وان تعود اليها مرة ، ومرة ، ومرة ، من دون ان يسأل نفسه عما تعانیه هناك في البيت ، وعلى نكة الدرس . وبذات الصوت امرك ان تتزوج ابنة الارملة ، دون ان يتسائل هل في هذا الزواج مصلحة لك انت ... وثمة امثلة اخرى كثيرة .

ناكر : المهم فيها هو انك كنت في اعماقك تجد المعارضة وتكتمها ، حتى قررت ان تنفصل عن دار ابيك بدار وارض ومعاش وبهيمة . هنا فقط اعلنت معارضتك ، بدأت المعركة حينما اصبحت المعركة غير ذات موضوع .

نكير : كان الاب قد انتهى الى انك لا تصلح للرئاسة بعده ، واعتبرك مسئولاً عن هذا ، دون ان يفكر لحظة واحدة في انه المسئول ، لانه في حياته لم يأخذ بيدك مرة ، وعليه فقد بقي يكرهك حتى موته .

ناكر : انه سيسأل عن هذا ، انما نسائك عن نكوصك من قول « لا » من الاول .

الميت : انني ارى الآن .

ناكر : الآن ننقل للنقطة التالية هي ايذاؤك الشديد لزوج ابك .

الميت : لقد كرهتها منذ البدء .

ناكر : بل لقد احببتها منذ البدء

نكير : حينما رايتها للمرة الاولى كنت في التاسعة من عمرك . وهي كانت باهرة الجمال ، بعبارة اهل الدنيا ، وكان في عينيها المرارة والقهر ، وهكذا فقد فتنتك صورتها . لكنك بدلا من ان تبدي حبك لها ، شحنت قلبك بكرهيتها ، وبيدت تؤذيها .

الميت : لم تكن تربيني ان ازنّي بأمرأة ابي .

ناكر : الا تعرف من وسيلة للتعبير عن حبك لامرأة الا معاشرتها جنسيا .

الميت : ألم يكن ذلك هو الوقت .

ناكر : اول من يحس بالوقت الرديء هم اهل هذا الوقت ، وسؤال القبر مؤداه لماذا يسكت الناس على الاوقات الرديئة وقلوبهم خدما ؟

نكير : ولو انك كنت تأملت داخلك لرايت جمالا مدفونا تحت التقاليد العفنة .

ناكر : لكن ثمة مئة الف طريقة للتعبير عن الكراهية ففتكت بها .

نكير : نيابة عن ابيك الذي ابى عليه كبرياؤه ان يؤنيها جزاء برودها نحوه . وحتى تؤكد له انه لا مجال لاي شك في وجود شيء بينك وبينها . واذا تزوج ابوك الارملة الاسن من زوجته ، والاقبل جمالا ، زاد عسفك بها حتى صار بشعا ، وكان الاقرب لنفسك ان ترفق بها .

ناكر : اصبحت المسافة شاسعة بين افعالك والحكمة منها . لا نرى في ما اقدمت عليه الرغبة في تأكيد وجودك ، او في ترقيته .

نكير : انما المحاولة ان تكون الجزء الشائه من ابيك ، بعد ان فشلت في ان تكون الجزء الباهر فيه ، بلباقته وروائه وتراتيله .

الميت : انني ارى الآن ، انني ارى الآن .

ناكر : ننتقل الآن الى علاقتك بابنة خالك .

الميت : اعرف الآن انها لم تحبني ، لكنني بقيت احبها ابدا .

ناكر : السؤال الآن هو لماذا رفضت ان تزور الخال المريض ؟

الميت : كرهته بما اذاني واذى امي .

ناكر : ان الذي كان راقدا على فراش المرض ، محطوما ، لم يكن هو الذي اذاك ، بل رجل بدله المرض . رجل كان يحبك ويتمناك ابنا له ، وهو الذي لم ينجب سوى بنت واحدة .

نكير : الحق هو ان رفض زيارة الخال كان المقصود به فقط هو اهانة الابنة .

الميت : انه في هذه اللحظة ولد حبها في قلبي .

نكير : في اللحظة التي عرفت فيها ان اهانتك لها برفض زيارة ابنيها اصابت منها موجعا . احببتها في اللحظة التي عرفت فيها انها بالنسبة لك اصبحت امرأة مستحيلة .

الميت : لكنني بقيت على حبها .

ناكر : دون ان تعني بسؤال نفسك عن شعورها إزاء ذلك .

الميت : ظننت وقتها انها احببتي .

ناكر : ونحن نسألك عن وقتها .

نكير : صلبتها على آخر صورة رأيتها عليها ، ثم اغرمت بهذه الصورة . عشت السنين تتجنب رؤيتها ، تغضى إذا مررت ببابها ، تبدو عليك المشاعر إذا رأيت زوجها ، او احد عيالها .
ناكر : ذلك هو تشيء المرأة ، تحويلها الى موضوع لعاطفة ايا كانت ، او رغبة ايا كانت ،
والمرأة الموضوع ، المرأة الانسان لا تكون محل إعتبار .

نكير : عرفت هي ما تشيعه انت حولها ، وكرهتك لذاك اشد الكره .

الميت : انني ارى ، انني ارى الآن .

ناكر : تمضي اذن الى علاقتك بالبنت الريفية .

الميت : هذا اعظم ننوي .

نكير : لست نالما عليه ندما عظيما .

ناكر : حينما ظفرت بها ، اذا جاز استعمال لغة شبان المقهى ، تحققت لك الرجولة بما
تكن من عدوانية وجلافة ونذالة .

نكير : ولاحر حياتك تذكرت المتعة الكاملة بأسى سميته ندما .

ناكر : وكان ثمن هذه المتعة امرأة فرت ، وجنين اجهض .

الميت : الخطأ ما إعتقدته انها تحبني .

ناكر : انك لم تمتحن هذا الاعتقاد ، حتى حين زعم كل واحد من شبان المقهى مثله
لنفسه .

نكير : كان حبها حلمها بالزواج من ابن رجل ميسور ، وهو حلم اثارته فيها النظرة
الواعدة في عين كل شاب من شباب القرية .

الميت : ولقد اسلمتني نفسها لأنني وعدتها بالزواج .

ناكر : انها في الحق كانت تحبس في اعماقها غفرك ، لكنها ارادت ان تنهي تعلقها بحلم
تقترب كل يوم من اليقين انه وهم .

نكير : وكانت النهاية لحظة ان قمت عنها متقززا منها تسرع لتغسل نفسك من سوائها .

ناكر : انك لم تترك ابدا امرأة احببتك . اذا تحققت من كراهية واحتقار البنت الريفية ،
استمتعت بها .

الميت : ولم يكن اهل حارثها ليقبلوها بجنينها فقرت .

ناكر : كانوا يقبلونها . ما لم يقبلوه هو حلمها الخروج الى حياة اخرى .

الميت : كل واحد في حارة الفقراء يحلم بدار وبهيمة .

ناكر : لكن ليس على حساب حارة اخرى للفقراء . هذا هو الفرق .

الميت : انني ارى . انني ارى الآن .

ناكر : الآن ننظر في علاقتك بزوجتك .

الميت : نعم ، ارى الآن اللحظة ، ارى ابي جالسا في عتمة المساء في شرفة بيت الضيوف وحيدا شاربدا . إقتربت منه . حدثني انه يريد تزويجي . ساعتها فرحت ، لكنني لم اقل شيئا .

ناكر : رأيت في هذا إعترافا منه بك . فرحت لانه يشركك في ذلك الشأن مع الأرملة بأن يزوجك بنتها . لكن الزواج والمرأة التي ستتزوجها لم يشغلك كثيرا .

الميت : لقد رفضت فكرة الزواج .

ناكر : ليس على الفور .

الميت : نعم ، ارى ذلك الآن . كانت قد أمنت مرور الناس في حر القيلولة ، فتخلفت من جلبابها ، ونامت بالقعيص الخفيف في ظل الشجرة على التربة . رأيت فخذيها العاريين ، تأثيت واشماززت منها . قررت ألا أتزوجها .

ناكر : اربعتك انوثتها العارمة . خفت ان تعجز عن قهرها . انصرفت عنها بقلبك وفكرك الى ابنة خالك ، المرأة المستحيلة .

ناكر : بينما الانوثة العارمة هي ليل صحة المرأة الجسدية والنفسية ، وجدير بالرجل ان يفرح بها .

ناكر : لكن وضعك في اسرتك كان مقدما عندك على رجولتك .

ناكر : وكعضو بارز في اسرتك ينبغي ان تثل امراتك وتقهرها . وأول موضوع يرد عليه ادلال المرأة وقهرها حتى الافناء هو انوثتها .

ناكر ولكي تكون قادرا على القيام بهذا الدور ، كان ينبغي ان تصغي الى صوت داخلك حتى الخرس .

الميت : إن ذلك كله لم يكن تعبيرا متعمدا .

ناكر : يسأل الميت عن الاعمال التي ياتيها بضرورة دوره ووضعه الاجتماعي ، حتى مع

عدم توافر قصد الاضرار ، اذا كان في هذه الاعمال خطر على بقاء الآخرين وترقيهم . تلك هو مغزى سؤال القبر .

الميت : المسار بعد ذلك مؤلم — أعرف .

ناكر : نسالك الآن عن ليلة الزفاف .

الميت : ان دم الفلاح ليس الا شريعة القرية .

ناكر : لا . إنه غير معروف في حارة الأجراء .

الميت : بعضهم يتم هذا الأجراء .

ناكر : أولئك المتشبهون بالمالكين .

الميت : يكون الرجل على معرفة بأمراته في الدار والعمل ، وربما يكون قد نام معها مرارا قبل الزواج ، وعليه فهو لا يجد دما لخرقة الفلاح ليلة النخلة . إنهم يتخالطون بلا وازع .

نكير : اذا كان الرضى متوافرا في الجانبين ، وكانت الموانع الشرعية منتفية ، وكان ثمة قدر من العلانية متوافرا ، فذلك زواج شرعي صحيح .

الميت : لا ينتظرون حتى الحفلة الدينية .

نكير : انها غير مكتوبة ، إنها ليست شرطا لصحة الزواج .

ناكر : نعتبر الفلاح بداية لزواجك .

نكير : بداية سموية ، والمسار بعد ذلك بغضاء شديدة ، وفزاع لا ينفض .

الميت : لم تكن بالحمل الوضيع . كانت شهيدة الايذاء . تعرفون .

نكير : كانت الحارة كلها ، كان مجتمع الرجال وراء طغيانك عليها . لم تكن تعرف اين تفر ، لم يكن سبيل لدفعك عنها الا ان تؤذيك .

الميت : وقعت في الذنب هي ايضا .

ناكر : نسألها عن هذا . الآن نسالك انت .

الميت : كانت دائرة مقفلة من الظلم .

ناكر : كان ثمة صوت في داخلك يهتف بك ان تقطع هذه الدائرة .

الميت : كيف ؟

تكبر : ان تأخذ يد إمرأتك مرة بين يديك ، وتسألها ماذا بها .

الميت : كان ذلك وقتها بعيد الاحتمال .

ناكر : كان قريبا منك قرب داخلك اليك .

تكبر : وكان فيه خلاصك . ربما .

ناكر : وكان بوسعك ان تفعله بعد ان هربتما ، وهذأت العلاقة بينكما .

تكبر : فضلت ان تحمل مواجهتك إلى الانكار وحضرات الدراويش ، وإمرأتك في الدار .

ناكر : حتى آخر لحظة أصرت على الا تعترف بوجود إمرأتك الى جوارك .

تكبر : والأمر انك من واقع تكوينك الجسدي ، والعقلي ، وما مربك في حياتك من أحداث ، كنت في مسيس الحاجة الى حب المرأة . كان هذا الحب ما ان يكون بقربك حتى يثير رعبك ، فتتحول الى العداء والعنوانية . اتعست نفسك ، واتعست من اتصلن بك من نساء .

الميت : إنني أرى . إنني أرى الآن .

ناكر : ننظر الآن في علاقتك بابنتك .

الميت : لقد احببتها اعظم الحب .

ناكر : كنت تبقى بقربها . تتنصت على هواجسها بقلبك ، محاولا ان تستكنه ما يهجس في نفسها من خواطر ، والرعب يعنكب .

الميت : كنت مليئا بالقلق عليها .

ناكر : وكانت الام ترقب قعوبك للبنت ، ترجوك بصوت خافت ان تتركها تلعب .

الميت : كنت احب لها ان تبقى دائما في صون الدار .

ناكر : كنت تحبسها ولا تدري لماذا . تخاف عليها ولا تعرف من ماذا . تريدها ان تكون على صورة غائبة عن خيالك ، ولا يسعك استحضارها . اما ان تكبر البنت وتتطلق وتزدهر ، فقد كان ذلك يربك ولا تدري لماذا .

الميت : نعم .

تكبر : مع انك انت عانيت من تلك القسر الذي اوقع بك .

ناكر : وكانت الام قد هربت وتعبت ، فلم تستطع ان تخلص بنتها من برائن حبك

الابوي .

تكبير : ترك عليها أثارا لا تمحى .

الميت : انني ارى . انني ارى الآن .

ناكر : ثم بدأت تتربد في الامامي على حضرات الدراويش والانكار .

الميت : حزنت على موت ابي حزنا شديدا .

تكبير : بل حزنت على نفسك . فقد كان الاب في مجتمع قريبتكم هو السلطة الوحيدة المخولة الاعتراف بك . وقد ظللت طول عمرك تحت قدميه ترقب هذا الاعتراف . فلما لم يفعل ، قررت الخروج من الدار للضغط عليه ، لكن الوقت كان قد فات ، وقراره امسى نهائيا . وقد مات عليه . وكانت هذه ضربة عجزت عن احتمالها .

الميت : كانت قواي الجسمانية والعقلية قد وصلت الى الحضيض .

ناكر : إنتسبت الى طريق الصوفية .

الميت : التلاوة والذكر ، الانتشاء والنفوف والرحلة الى المزارات الحبيبة .

ناكر : والتحرر من المكتوب والمنصوص والمفروض ، اغماض العينين عن صفائر الاخوان . النظر في الذات ، إصدارها وتصديقها . إسقاط اسار الخوف عن عزائم المريدين ، حتى يكونوا قادرين على بناء المجتمع الامثل ، الذي يكون ازدهاره بازدهار كل واحد من اعضائه .

الميت : هذا ما اريد .

ناكر : لا انك بذلت الطريق فرارا من واقع لم تستطع مواجهته ، دون ايمان . وطول الوقت كنت تحاول هزيمة الشك ، ولم تستطع .

الميت : كان الذكر لحظة صدق هائلة .

ناكر : واذا كانت هذه اللحظة لم تعنك على هزيمة الشك ، فلان المخ كان قد هده المرض ، وماتت الارادة ، وعليه فقد رفع حساب القبر عما تلى ذلك من الوقت .

تكبير : وفتحت لك ابواب الموت .

الميت : ولقد حسبته السكة الى عذاب القبر .

ناكر : إنما هو السكة الى المعرفة .

الميت : إنني ارى الآن .

كانت سكة طويلة شاقة ، وقد اتت الآن الى نهايتها . يمضي الملكان مفارقين ، يقيبان في الضوء الفجري كأنهما شعاعان فضيان . وإذا كان الكيان المادي قد تجرد الى عظام جافة هائلة ، فان الميت يمضي الى ذلك الافق المضيء ليكون في نسيجه نسيجا . فقد تحولت التجربة الى معرفة . معرفة لا تضمها بينها بفتا كتاب ، فانه يكتب من الكتب اقل القليل ، ومنه يقرأ اقل القليل عن اقل القليل من الناس والاشياء . اما معرفة الناس ، معرفة الذين يكتبون والذين يقرأون ، معرفة الذين لا يقرأون ولا يكتبون ، تلك هي المعرفة الشاملة ، المعرفة المطلقة .

ذلك بأن الناس يملكون الموت ، تحول التجربة الى معرفة . بهذا يكون كل موت انتصارا ،



ولا تكون حياة الناس ابدا مثلما كانت قبل ان يموت انسان اي انسان . وسيظل الناس يموتون ويموتون حتى توزم مؤسسة الموت مؤسسة القتل .

وهذه العظام الجافة البيضاء ، التي اكلت الارض عنها اللحم والكفن . هذه العظام سوف تضمها الارض اليها ، تحفظها في صدرها كما يحفظ اللقي الحافظ آيات الكتاب الكريم . تبقى هناك ابدا . ناس فوق ناس فوق ناس . كل يشير الى شخصه ووقته . فكان قلب الارض كتاب سيرة بلا بداية ولا نهاية ، حروفه الجماجم ، والعظام هي النقاط والنبرات . يا لقلب هذه الارض من قلب نكور .

وهذا الافق اللانهائي من ضوء فجري يحيط بداري النيات دار القرار ودار القرار . يصيب كل قلب منه شعاع . لقد اصبحت الميت في نسيج هذا الافق اللانهائي الملهم ، بما احسن وبما اساء ، بما وسعه وبما عجز عنه ، لانه عاش ولانه مات .

النشور

فتح الحفيد عينيه . ما زال بعد جالسا على ظهر القبر تحت شمس الظهر . اشتعل الرأس شيئا ، وتضعض الحيل ، وهرمت اللامح ، وازداد حزن القلب ، ولما يبلغ الكتاب اجله . فتح الحفيد عينيه ، لا يرى سوى دائرتين زرقاوين مؤطرتين بالاحمرار . لا يدري منذ متى وهو جالس هنا تحت هذه الشمس ، لكنه دائخ عشي العينين . اتراه اخفته سنة من النوم جنب الشاهد والمصبرة على ظهر القبر ، وفي النوم طافت به الاحلام العجيبة ، ربما . يريد ان يحرك ساقيه وذراعيه ليقوم لكنه عاجز تماما ومختلط الذاكرة . لا بد وان الشمس ضربته في يافوخه ، فهو دائخ وكل شيء فيه يوجعه . جمع حمل اوراقه وكتبه ، ضمه الى صدره ووقف مترنحا تتضح له المرئيات شيئا فشيئا .

حوله حقل القبور ، يأتس بها انس الراعي بالشيء الطيبة الوديعه . وضع حمل الكتب على ظهر القبر ومضى الى القناة ، ملا ابريقه وبدأ ينور بين صفوف القبور . جنب كل شاهدة قبر صبارها . يسقي الصبارات . تلك احد الواجبات التي اخذها على عاتقه . الناس تقول ان صبارة غضة ريانة على ظهر قبر كفيلة بأن تمنع عذاب القبر عن الميت . الناس عادوا الى القرية بعد ان دفن الميت . يتابع جلب الماء وسقيا الصبارات ، وتأمل احوال الدنيا . لا يسقي الصبارات ليعفي الميت من عذاب القبر ، إنما يفعل ذلك لهوى في نفسه . انه متعلق بنبات الصبار . اكثر النباتات حفولا بالحياة وحفولا بالصمت . وإنه لثمة علاقة غامضة بين القبر والصبار ، ما هي ؟ ، لا يدري . يحمل حملة من الاسئلة التي لا تجد اجابة ويمضي .

حوله حقل القبور . مريعات الصمت والشواهد وأصص الصبار ، كلها الآن مروية مثل قلوب مطوية على سر بهيج . وهو ايضا مبتهج . ضم الى صدره حمل كتبه ، وعزم على ان يزور القطب قبل ان ينوب . جوف القبة مبيض بالجير ، تشويه سحجات تراب وتتصب فيه بيوت العنكبوت والصمت . والضريح عليه كساء خلق ، وحوله سياج متخلخ الخشببات . أهو الصمت ام عجز الانسان عن ان يسمع . الاسئلة التي بلا اجابة . أهو ذلك الذي ابتلي به ايوب المصري . ايوب نو الجروح ، كل جرح سؤال . ايوب الصابر على جروحه حتى يجد الرعاية المباركة على شط ترعة من نيل مصر . يفتسل ويبرأ من بلائه . القطب عمامة خلقه ، وضريح خلق ، وصمت مبهم .

عليه الآن ان يعود . سلم على القطب وخرج . القى نظرة على القبور ومضى . استقام على المسكة المؤدية الى القرية . يحمل حمل كتبه تحت ابطه . كتب وشرائح اوراق من كل صنف . ما تقابه ورقة فيها كتابة حتى يرفعها . يتأملها طويلا ثم يضمها الى اللغة . ما زالت تفتنه الحروف منذ ما كان صبيا صغيرا في الكتاب . واللغة تتضخم وتثقل . يصطنع لها جلدة تحميها من عرق يده . يصبر على حملة . حمل لم يفارقه منذ طلب العلم في الازهر .

كان ابوه يريد ، واعظا كبيرا ، او شيخا يؤم الناس في مسجد جامع . وهو اذ انتظم في الدراسة قرأ كثيرا وأغرق في التأمل . في السنة الأولى احبه الشيوخ كثيرا . فقط اشفقوا عليه من كثرة القراءة ، ونصحوه ان يقتصر على الكتب المقررة . ثم ان يأخذ حظه من الضحك واللعب ومخالطة الاخران ، والا فسد الدماغ والقلب من العكوف المستمر على الكتب . وهو حاول ذلك مخلصا . لكنه كان اذا رجع الى قريتهم نشبت في الدنيا تلك الساعة العجيبة من الصمت ، وحملته اقدامه الى زيارة الجد . يقف امام الباب يتأمل حتى يمتلئ قلبه بجهامته ، عندئذ يتعلق بصره باليد النسائية الرقيقة ممسكة بكرة الحديد الصغيرة ، يشمل الاسى روحه ، وتنتشر على وجهه ابتسامة تعزي . يدفع الباب داخلا .

يعمل على غرفة الجد . يجلس قبالة على الحصر . نفسه ضائعة وفي وجه الجد حنان

ورحمة . لحظة وصال تمز على الوصف . اذ ذاك تولد فيه الرغبة ان يقوم الى خزانة الكتب . الآن يعرف القراءة . يقرأ حتى يضنيه العذاب الى البكاء ، جالسا على الحصير محدوبا منقبض القلب . واذا بالمرأة العجوز تقبل داخله . في عينها حنان عجيب . تأخذ من يده الكتاب وتضع في يده كتابا آخر مفتوحا على الصفحة المعلومة . يقرأ ويقرأ ، والسؤال يلد سؤالا ، والعذاب يصير ادمانا . ان ذلك ليس له نهاية .

يقبل على شيوخه في الأزهر يسمع منهم بانصراف ودأب ، فاذا سألوه قال لا ادري . يتقدم طلاب العلم في الصفوف ، وهو جالس لسنتين طويلة على حصير الغرفة يسمع للشيخ الجالس على الدكة ، وإن سألوه قال لا ادري . يأخذ الشيخ به الحنان ، يقول له يا بني الا تعرف ما اثنان واثنان ، انها اربعة يا بني . يقول الحفيد انني يا شيخ لا ادري . الامر عندي ان اربعة امر مغاير لاثنتين وإثنين . وانا لا ادري . يقول له الشيخ ، أه يا بني الحبيب ، ان تلك هي بداية العذاب . ثم يسأل الشيخ الحفيد يقول له يا بني اكتب شيئا . يكتب الحفيد بخط حسن جميل . ويقرأ الشيخ مصححا فيجد انه قد ضعف الساكن المشدد ، وابدل بالالف مدة ، وأجرى القاعدة على الشاذ . يقول له الشيخ يا بني انك تخطيء في الاملاء . يقول الحفيد لا ادري . انما اجد ان للحروف قلوبا نابضة ، وأرواحا عارفة ، وعليه استحسن ان ادعها تقول ، واذا ما فعلت وجدت ان ما تقوله الحروف انني الى الصواب . يقول الشيخ أه يا بني الحبيب ، تلك بداية العذاب . ثم يسأل الشيخ الحفيد ان يقرأ قرانا ، يقرأ الحفيد بضبط صحيح وصوت جميل ، لكنه يمضي من آية الى آية بلا سياق . يرشده الشيخ ، لكن الحفيد يمضي على نهجه ويقول : يا شيخ انا لا اقرأ في المصحف ، بل الآيات حسب ترتيب النزول . يقول له الشيخ يا بني ان ما في يدنا هو المصحف . يقول الحفيد ، لم يقرأ فيه النبي . يقول الشيخ أه يا بني الحبيب تلك بداية العذاب .

اصبح الحفيد ينسى مواعيد الدروس ولا يهتدي الى الغرف . يمشي في الردهات ذاهلا ، حاملا حمل كتبه مشعث العمامة ، مختلط الهندام ، مفتوح الجبة . يمشي بين الغرف على هدى انثيه يتسمع . ان وافق ميل نفسه ان يسمع في الفقه او البلاغة او الاصول ، أو ان اطويه ان يشارك في تجاريب الكيمياء أو علم الحيل ، ان اعجبه شيء مال حيث هوى نفسه . يفرش جبهته ويجلس عليها ، فانه من تحول ثقله الحصر وخشب الكراسي . يسمع ذاهلا من غير ان يسمع ، او يراقب منفعلا بما يرى . ثم يقوم ناسيا جبهته . جلبابه قصير عن ساقين ناحلتين . يسأله الشيخ أين كان ، يحكي عما جربه . واذا فعل فان ما راه غير ما راه الآخرون ، وما تقوله له الحروف والكلمات غير ما تستطيع ان تقضي به للآخرين . اذ ذاك علم الشيوخ انه لا جدوى من ان يعلقوه في آلة العقاب ، انه ابعد مثلا من ان يطال . قال له الشيخ يا بني اذهب عنا لم يعد لدينا ما نعطيه لك . يا بني انك منذور للوحدة والالم ، يا بني احمل قدرك على ظهرك وإرحل ، انا نطلب لك الرحمة .

وإن أغلق الحفيد عينيه . اغمض مفرقا في السكون ، يتنصت إلى وجيب داخله . ثم اشرع للشيوخ عيني عسلتين كبيرتين وقال له : صدقت يا شيخ ، إنه بعد القراءة تكون الرحلة ، الرحلة والقراءة ، القراءة والرحلة ، إنهما السكتان إلى الحب . انني عائد إلى قريتنا حيث دار الجد ومقام سيدي قطب ، وحيث الناس في السكة ذهابا وأوبة مائلو الاكتاف من حمل ثقل ، نير أو قأس أو خشبة نعش . صدقت الرؤيا يا شيخ وإنني لذهاب ، انني من غد مسافر .

حمل الكتب ، وجبة طائفة الجناحين ، وعمامة منفردة الوثاق ، وعارضين حافلين بزغب أصفر وشعر أسمر . واذ اتعبه السير ، وضايقته الجبة حل شال العمامة وتحزم به . تنصهر الثياب عن قدمين في نعلين خلفين يكسحان السكة قدما . لا يسأل عن السكة بل يسأل عن الناس . يقرئ السلام ، ويفرح برد السلام ، ويستجيب للعزائم . وإذا ما حل بامرأة طيبة ، أو رجل كريم ، جلس صامتا منصتا ، يسمع عن الأرض والزرع ، عن الهزار وعن الحصاد ، عن نجاة المحصول وعن نزول الآفة . يسمع عن البهائم التي هي صحبة الإنسان في رحلة شقائه ، يسمع عن ضررها وعن لغة شكائتها الصامتة والمواجع . ان الواحد ان اراد معرفة الدنيا فلينظر ، ان لها رسما مطويا في قلب كل انسي حكيم . والواحد ان اراد معرفة الدنيا فلينظر ، مقسومة المعرفة بها على قلوب الخلائق . يمشي الحفيد يسلم بصره وقلبه لشسوع الزمام ، يتشمم الرياح الموشوشة في شواشي الشجر ، المتعوجة فوق زروع الحقول . يمشي من قرية إلى سوق إلى مولد . يقوم من مصطبة قدام دار إلى حصر في ركن جامع إلى عتامة مقصورة تحت قبة ضريح . لا يسأل ابن قريتهم . يقول في نفسه انه ان أن الاوان ، اخذتني السكة إلى هناك . وقد كان .

جلس قدام باب دارهم يقرأ ، لما رأى أبوه عينيه خاف . والحفيد قال يا ابت ساعمل بطعامي ويثمن كنتي ، هل تأجرني بشرطي . يعمل نهاره تحت الشمس . وإذا انتهى يوم عمله زار المقبرة ، سقى الصبارات ، وفرغ لنفسه قليلا يتأمل احوال الدنيا . الصمت في المقبرة قوال . صمت ماض إلى معنى مقصور في وكن أفئدة عارفة . يملأ قلبه بهذا الصمت ويؤوب . ان كان في يومه بقية اعتنى بالمسجد . وإذا فرغ جلس في ركن عاكفا على كتبه . لكنه فجأة يحس عجز الكلمات ، حتى لتكاد تكون نبشات عفوية سوداء على وجوه الصفحات .

يقوم يطوف باجتماعات الرجال في الباحات على رؤوس الحارات ، الصمت منعقد ، والرؤوس ناكسة ، والقلوب مخنوقة كأكفراخ طيور عارية تحتضر . النساء في قيعان النور عراك لا ينفذ . كلمات مسمومة من قلوب دامية ملتاعة . مهج تخضن بحارا من مكر الحقد الأسود . صور العذاب في الآيات المكية . صور الموت في البكائيات . موت بلا قراءة ولا صلوات ولا مواكب . موت بلا جلال . موت غير مشتق من الحياة أو متفرغ عنها ، بل هو صياغة زرية للانقراض والفناء .

يفر الحفيد من حصر الروح الى بيت الجد . يجلس في خزانة الكتب . يخرج لفافة الورق من الاسطوانة . يقرأ اسماء الموتى ، ثم يغمض عينيه يستظهر اسماء الاحياء . يكون في خياله إصطخاب عالمين ، بحرين بلا برزخ فاصل . الناس تعبر من هنا الى هناك حتى لا يعرف الواحد من الذي مات ومن الذي عاش . تشابهت الاسماء ، تشابهت الملامح والقامات وتشابهت السير . الجد يكتب قراطيس عجيبة بخطه العجيب . لغة لها قدرة على القول مفاجئة ومدهشة . يقوم الحفيد يجلس قبالة الجد على الحصير . يخط بيده امامه خبطات رتيبة تخفي سخطا هائلا . فانه يتفكر ، إذا فسرت الحياة ، أ يكون في ذلك فساد الموت ايضا ؟ . تكريه المسألة حتى يجرب في بنه الاوجاع العظيمة . يرفع عينيه الى الجد ليجد على سيماء وجهه حزنا وإكتئابا . يقوم . يخرج من الدار . يستدير ليلقي نظره على الباب . اليد الانثوية الرقيقة ممسكة بكرة الحديد الصغيرة . ذلك التكوين الوبود وسط إطار من جهامة رمادية . يقول الحفيد في نفسه نعم ، إنه لا بد من الاياب .

الحفيد صموت . الحفيد ناء بنفسه . يعيش بين الناس منصرفا الى ما لا يعرفه الناس . قالوا عنه انه اما ان يكون وليا من اولياء الله او شيطانا ماردا . هذان لهما أمر الدنيا مقسوم بينهما . هذان مسبوذة اليهما المسالك بالتعفف والترفع والمهابة . فلتنفع اليه اولئنا يعلمهم . انهم محصلون عنه سر العلم او سر القوة . والحفيد سعد بهذا وقال افعل .

وحينما جاءه اول صبي هش له . جلسا متقابلين تتلامس الركب وتتقابل الجباه . الولد اخرج قلمه وقرطاسه وبقي يترقب . لكن الحفيد قال له احك لي شيئا . قال الولد عم ؟ قال الحفيد عن نفسك وعن الدنيا . بدأ الصبي يحكي والحفيد يسمع مبهورا ، ويسأل مستفسرا ومستزيذا . والصبي يحكي بلا انقطاع ، واليوم يتصرم . من الضحى العالي . حتى مالت الشمس عن السمعت . عند ذلك قام الصبي منصرفا ، عيناه غير العينين ، ووجهه غير الوجه ، وخطوه غير الخطو ، وإيمائه غير الایماء . حينما رأى الصبي ابوه خاف وسأله عما تعلم . قال الولد لأبيه انه تعلم كثيرا . سال الاب عم ؟ قال الولد انه تعلم عن نفسه وعن الدنيا ، ولما سئل عن الحساب والاملاء اجاب الصبي بان ذلك قد يأتي غدا .

وفي الغد كان صبيان ، ثم صاروا ثلاثة ، ثم صاروا كثيرين ، صبيانا وبنات . والاباء سألوا عن الحساب والاملاء . والاباء سمعوا اجابات عجيبة لم يعرفوا كيف يفهمونها ، ولم يكن بوسعهم ان يفهموها ، وعليه فقد ارتابوا ان تكون كفرا . قالوا لعيالهم لا تذهبوا اليه ، والعيال قالوا ان ذلك لا يفيد ، انه منا وهو فينا ، وان انقطعنا عنه فلن ينقطع وصالنا معه . قال الاباء نظريه من البلد . قال العيال ان ذلك لا يفيد ، فقد قبلت الكلمة ، وانه بعد ان تقال الكلمة — أي كلمة — لا تبقى الدنيا ابدا كما كانت قبل ان تقال الكلمة . قال الاباء لا محالة . وظنوا ان الخطأ كامن في انهم ضلوا بين الحفيد وبين الجد . بقوا ساكتين وخائفين ، يرقبون وهم رازحين تحت العذاب .

يذهب الحفيد الى بيت الجد . يجلس قبالته على الحصير . على وجه الجد الشيخ ابتسام يزين نبالة الجبين . بقي الحفيد صامتا وراضيا . قال في نفسه ان احسن الوصال يكون من غير كلمات . قال هذا ونذر الا يتكلم الا قليلا . يقوم الى خزانة الكتب . يأخذ كتابا ويغرق في القراءة . فاذا كان العماء حتى الاختناق وجد العجز قائمة ، تأخذ كتابا وتضع امامه آخر مفتوحا على الصفحة المطلوبة . كان لا بد ان يطل في عينيها يوما . وقد فعل . وجد في العينين جمالا عجيبا . ظل يتأملهما وهي عرفت فأطلت عليه بهما . عرف الآن ماذا تعني كلمة أم ، وكلمة أخت ، وكلمة حبيبة ، وكلمة مؤنسة ، وكلمة عشيرة . الكلمات فيها كنوز من المعاني . كنوز في صنائيق مغلقة عليها اقفال صلبة . ماذا يكون العلم اذا لم يشغله فض الاقفال ، وفتح الصنائيق ، وإستخراج الكنوز من بطون الكلمات .

العيال يسربون في الحارات ، يمشون من باب الى باب . العيال يبدون على الترع ، وينتقلون من ظل الى ظل . مشيتهم متميزة ، وإيماؤهم ووجوههم وعيونهم . العيال يكبحون تحت الشمس ، ويقراون في الغرف ، ويفضون الطرف ويقرئون السلام . العيال هناك ، من مكانه يسمعون ويراهم . واذا اجتمعوا جلس حيث انتهى به المجلس . ينصت اليهم ، يفجؤونه بما لم يكن يعرف .

ولما مات ابوه ورث قطعة من الارض . قال في نفسه ينبغي للواحد ان يعرف الزراعة ، وينبغي ان يتعلم من الزراعة ، يعمل بانصراف وعبوس . ولما حسن المحصول ، وكثر جمع العيال وسألهم ، قالوا لا تعط الفقراء شيئا ، بل اوقف ما لديك على المسجد . انه مؤسسة صالحة فيه يفتسل الناس ويجتمعون للقراءة والمدارس ، ويقفون مددا طويلة متفكرين خلق الامام . ان المسجد مؤسسة صالحة . انه الدار والمدرسة منذ الزمن الاول . قالوا له ان يوقف عليه ارضه ، وان يشتري بربع الارض حصرا وكبروسينا وكتبا وكراريس ليكون خائما لمسجد ، لا مالكا لارض ، ذلك احسن ثوابا ، وهو اقوم قليلا .

يقضي نهاره يزرع . حتى اذا هذه التعب ذهب الى المقبرة يعنى بالقبور ، ويسقي الصبارات ، ثم يقضي هنيئة تحت قبة القطب . ويعود الى المسجد يكس ويضيء . ثم يخلو الى كتبه او يذهب الى بيت الجد . يقضي الوقت في خزانة الكتب . فاذا ما ضاقت روحه انته العجز وملأت قلبه روحا وراحة ، منحت القوة على ان يقرأ كتابا آخر . سأل الحفيد نفسه : الهذا يعيش الجد ولا يموت . اتراها بما تمنحني من حب قادرة على ان تبرئني من العلة ؟ .

إنه مريض ، وهو يعيش بعلمته ويصابرها . يرحل الى عاصمة الاقليم . يغمض العين عن وساخة المدينة وما يبهير في ناسها وعمارها ، او يقصد الشيوخ العارفين . يجلس اليهم ويسمع منهم . ثم يطوف بنكاكين الكتب يقضي فيها الوقت الطويل ، ثم يعود منها بما احب . وهو يخاف الاطباء وان شمعوا بأنوفهم وقالوا انهم يعرفون ، ويركن اليهم ان هم احسنوا الاتصات ،

ويأتي في عيونهم الحيرة ، وعلى جباههم التعب والتفكير . عندئذ يسمع منهم ويشترى ما يصفونه من لواء .. وهو يمر بدكاكين العطارة . ينتقل بين الاصناف متتبعا انفه حتى يعود بلغائف كثيرة ، ما يغلى وما ينقع ، وما يطبخ وما يستحلب . يتسمع على لبيب جسده بالليل ، يصابر علته ويدأوبها بالعقاقير والاعشاب . لكن لا محالة .

العله تجتاح كيانه كماء النهر يغمر الارض المشرقة . يهب قائما من فراشه . يفتح باب داره ، وقد اوشكت اشعة الضوء الاولى ان تولد في حبات الندى على اوراق البراعم الغضة . يمضي في الحارات ذاهلا عن مواجهه . النور غير النور . حقيقتها ان غابت عن العين لم تغب عن الاذن ولا عن الفؤاد . اذا ما خلى الواحد بين قلبه وبين الخواطر . يرهف السمع ويرهف الحس ، الهجس غير الهجس . في هذا الموقع من الدنيا صرع الخوف قلبه كل مرة . الآن لا . اهو الموت اذن ام هو يهرف من العلة ؟ ، ام انه من صميم القلوب الهاجعة تحت اكوام الرقاد ما عادت تنزف الكلمات المسمومة ، التي كسرت قامته ، ونكست هامته ، ونشرت العلة في عظامه ؟ . كلمات آخر ، تبارك العيال . يرهف الوجد . يجري حافيا حتى يرتمي بجسده كله مفروود الذراعين ، مبسوط الكفين ، على مصراع باب دار الجد . برونة مسامير الحديد تنشر الراحة في قلبه . تسعى اصابعه متلمسة باحثه عن تلك اليد حتى يجدها . يتحسس اصابعها النحيلة المثلوجة وهو يضحك ، والعرق يتصبب من جسده المحموم . يدفع الباب داخلا . يميل على غرفة الجد . الجد والعجوز متربعان على الحصير . الركب متلامسة ، والوجهان متقاربان ، والمصباح ساهر ، وبينهما الحامل عليه كتاب مفتوح وهما ميتان .

جلس الحفيد ثالثا لهما . جسده محموم ينتفض ، وعرقه يتصبب ، ودموعه منهمة . يطل على الصفحة المفتوحة ويقرأ يس والقرآن الحكيم إنك لمن المرسلين على سراط مستقيم . تنزل من عزيز رحيم لتنذر قوما ما انذر آباؤهم فهم عنه غافلون « ويظل يقرأ حتى يملأ ضوء النهار الغرفة ، يطفىء المصباح ويسجي الجثتين وهو يجهر بالقراءة . « انا نحن نحي الموتى ونكتب ما قدموا وآثارهم وكل شيء احصيناه في امام مبين . »

انسى الجلابيب على السيقان . وضع الاكف على الصدور . اطبق الغمين واغمض العيون . وضع الحامل وعليه المصحف عند الرأسين . جهر بالقراءة ليغالب تلك الفراغ الذي انتشر في جوف الدار بموت هذين الانسانين الحبيين . لكنه فراغ لا يدفع . انه اليتيم الذي اذا اصاب القلب لا يبرأ منه القلب بعد ذلك ابدا . مضى الحفيد وهو يجهر بالقراءة الى خزانة الكتب . جلس على الحصير الى الطبلية . اخذ اسطوانة النحاس واخرج منها لفافة الورق . فردها امامه وشرع يتأملها . آخر كلمة في آخر سطر كانت « القطب » ، وقبلها كانت كلمة « كريمة سيدي حسن الدين » .

اخذ الحفيد ريشة الجد وغمسها في حبر اللواة . و اضاف الى جوار كلمة « القطب » في

السطر الاخير من السجل كلمة « الحفيد » . تأمل لمعة الحبر . نثر عليها مسحوق التجفيف الابيض ثم نفخه . نظر الى الكلمة . راعه ان خط يده يشبه خط يد الجد تماما . طوى لفافة الورق واعادها الى الاسطوانة النحاسية .

عاد الحفيد الى غرفة الجد . جلس على الحصير حيث كان يجلس وهو طفل . يغمض عينيه ويحاول ان يستعيد تلك الامان القديم فلا يجده . نعم . لقد مات الجد . تذكر العيال . انهم الآن في الحقول او في الدور ، في الحارات او على الترع . او لعلهم في المسجد يتدارسون . احس الحفيد بالفرح وبالخوف . شعور يشبه ان يكون قلقا . انها النعمة ان يبقى الواحد طفلا في كف اب كبير ، وهو العذاب ان يكون الواحد ابا وراءه عيال . لكن لا محالة . القى نظرة على الجنتين المسجأتين وقام . خرج من غرفة الجد الى الباحة الصغيرة ، الى وهج النهار في الحارة ، واذا سار خطوة التفت الى باب دار الجد . اليد الانثوية الرقيقة ممسكة بكرة الحديد الصغيرة . قال الحفيد في نفسه : ما اجمل هذا ، وقال انه لن يستطيع ان يعود مرة اخرى . لكنهم سيأتون ، اناس آخرون .

مشى في الحارة . الشمس شديدة . يمشي كأنما يحملها على راسه . يرتعد من الحمى ، والعرق يتصبب من جسمه ، والدموع تنهمر من عينيه ، ولا يكف عن القراءة . اشتاق لأن يراها . مضى الى دارها . يجدها منذ سنين . ولم يكن يملك الا ان يجيها . وهو منذ سنين معتاد على رؤيتها . لها غرفة على السطوح صغيرة وحيدة تحت ثقل الشمس . يدفع الباب ويدخل ويفلقه وراءه . تقبل عليه من ركن غرفتها مرجبة . يجلس اليها صامتا منصتا . تحكي وهو يسمع ملهوها . تحكي من كرتها وعن عذابها . ولما ادركت انه يسمع ويفهم امسكت يديه العجوزتين بين يديها البضتين الطفليتين ، ثم وضعت خبرا طريا ناعما في صفاته ، لا يزال يحس بدفقة في يديه حتى الآن .

لكنه اليوم وجدها عارية ، جالسة في الطست على كرسي تستحم . نظر اليها . تردت قليلا ثم قالت لا بأس ، اجلس قبالتها وهي واصلت استحمامها . تكف عن صب الماء بين ان وآخر ، حتى لا تطفئ كركرته على صوتها وهي تحكي . تظل تقول وقطرات الماء كالدموع منحدره على جسمها . ادرك الحفيد انه احب جسمها دائما . الحمام يشيع في سماره ورونيه يانعة وهي تحممه باعتناء وحنان . وعندما انتهت جففت نفسها متأنية . قال الحفيد في نفسه ان المرأة كائن وسيم وفيه نبل . وهي لاحظت في عينيه محبة . ربما - اشرق وجهها بالابتسام . قالت له انها طلقت من زوجها ، وانها تحس ان روحها طليقة متحررة . وان قلبها الآن متعلق بواحد من العيال فارح عريض الكتفين ، محنوب واسع العينين ، لا يتكلم الا قليلا ، واذا تكلم كان خفيضا هامسا .

تحكي رتيبة الكلمات خفيفة المقاطع ، عذبة الصوت . تحكي والحفيد يتأمل الفرحة في وجهها الوسيم ، وعينيها البنيتين ، وحاجبيها المنقوسين ، واسنانها الناصعة كقطع الصدف .

الآن ارتدت قميصها ومشطت شعرها . الآن هي كالعروس في انتظار الجلوة . قال لها الحفيد :
الآن قومي وليشقي صراخك اجواز الفضاء ينحى الى الناس موت الجد . وقد كان ، وتجاوبت
اجواز الفضاء بالنبا المرتقب .



فتح الحفيد عينيه . لا زال جالسا على ظهر القبر بين الشاهدة والصبارة . الشمس تضربه
في يافوخه ، وعيناه معشيتان ، لكنه شيئا فشيئا يرى الاشياء حوله . ومن بعيد يأتيه صوت
القراءة والنواح . القى نظرة على امتداد القبور ، ثم حول بصره الى قبة القطب ويان على ملامحه
شبح ابتسام ، نظر الى السكة المؤدية الى القرية ، موكب الجنائز آيب الآن ، وهو موشك أن
يصل الى البلد . قال الحفيد في نفسه انه لا بد من أن يقوم ليشترك مع الناس في العزاء .

حمل حمل كتبه ومشى في السكة الى القرية . كلما اقترب منها علا صوت القراءة . قبل ان
يدخل القرية التفت الحفيد الى المقبرة . المقام وسط جماعة القبور . اقبل الحفيد على القرية .
انخرط في القراءة . كل الرجال قارئون ، وكل النساء معددات . الاصوات تزلزل القرية من
جنورها . الناس امام ابواب الدور على جانبي الحارة صفوفها صفوفها . فقهاء عود او عرج او
منتفخو الكروش ، صفر الوجوه . عيال معلولون . رجال ونساء واطفال . كل واحد يحمل في
ثلاثة ارباع جسده الموت . يقرؤون الصمدية على روح الميت الذي دفن . « قل هو الله احد الله
الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا احد » . الآيات رايات خفاقة . الحفيد يقرأ وهو محموم
دامع . وجد ان صوته عال جدا . وفرحان جدا ، وجميل جدا أيضا . ضحك وهو محموم ذائب
الدماغ . قال في نفسه وهو نشوان : « نحن الذين نحمل في اجسامنا من الموت اكثر مما نحمل
فيها من الحياة . نحن فقط العارفون بخبر الآخرة ، نحن القاريون على أن نعطي الدنيا الحياة »
ثم اسلم الحفيد عينيه للغمض .

● قصة

محمود الرياوي

الدريئة

ما اكاد افتح عيني ، ما اكاد افتح صندوقا او كتابا ، افتح باب البيت او السيارة او الفندق . ما اكاد افتح باب نسيان او باب تسرية ، ويا لهما من باين هلاميين .. باين هلابيين . ما اكاد من خشية او لهف افتح موضوعا آخر حتى تنبعث هاتيك الاصوات ، مرة خافتة بعيدة ، ومرة قريبة صاخبة ، وفي الحالين تتجمع لتحفر في مسامعي وفي اضلعي ، تقبض على حركتي وتنهش خافقي حتى تتركني نهبا .. لليقين .

ليبق اذن كل شيء مفلقا في مكانه ، وعلى هيئته ، حتى يفرغ من ذلك : المرأة الزرقاء تدير حقل ظهرها العاري ، معتكفة على ركبة ساقها الطويلة ، والمروحة في السقف تطحن الهواء ما شاء لها الهوى . والساعة على الحائط على الحاحها تدع الوقت امامها وتقطره . ليبق الاولاد نائمين قرب احلام امهم . لتبق الكراسي فارغة محتفظة بلونها المحروق . ليغرق التلفون في خرسه هذا ، وليكن هذا الصداح حسن النية ، فهو سينصرف لتسجيل هذه الدريئة :

— يقينا اني انزلت عن كتف الوادي خفيفا ممراحا الى اقدامه العريضة في غور الاردن ، الذي كان لابثا ممعدا ارجله ، ويتثاغب في مكانه كأنه ينتظرنا ، ولقد كنت مفتونا ايما افتتاحان بهبوب ضباب الحرب المفاجيء ، الضباب الذي يلتقط انفاس الارض ، ويهتف لتخفّض السماء ، ويداعب الابدان المتخشبة ، ويقترح مزيدا من النكريات . وانكر كأن شخصا موتورا نفعني ، وانا خالي الذهن ، بقوة ، من الخلف . وان سمسارا باطنيا اهليا قد استدرجني على التو ، وفي اللحظة ، للتقدم الى الشرق ففعلت بسلاسة وصفاء ، حيث خضت في سحر الضباب الرصاصي لاول مرة وانا اكاد ابلغ العشرين حولا ، ولما رأيت حريا بعد ، فأبي حرمان وأي مسغبة هذه التي .. انها واقعة تشبه حكاية وعدتني بها جيتي لكنها لم تروها لي ابدا فاننا كبرت من جهة ، وهي ماتت من جهة اخرى . ماتت غيلة

شأن كل الجدات اللواتي يمتن ، ذلك ان كل الجدات ، بلا استثناء ، ينطقن ويمتن مينة باردة ، ولا أحد ينهض ليستوضح او يحتج على هذا الطاعون المستشري ، وكأن في الامر تواطؤا ما ، تقف وراءه اطراف مدعومة . انكر الشخصين وانا لم ارهما من قبل تماما ، كما استعيد ذلك الشخص الذي انزلق نعبان وفي خلداه انه سيرتد بعد استقرار الفوضى ، وجلاء الصورة ، لينام ، ليس على كتف الوادي الظليل ، بل في احضان يافا الموصوفة وتحت حكم جمهوري شرط . انكر وقد تهدلت الحقائق مع الحقائق والضغائن واختلطت رايات الامل الخفاقة بجعير طائرات واطنة ، كانت تشيع النازحين لدى عبورهم النهر وهي تنبع على ضيوف الكوكب الارضي سلعة فعالة جرت تجربتها بنجاح على نراع « قاسم الطز » الجميل .. تلك هي النابالم التي اودت بام قاسم .. فيا لصحو الماضي ، ويا لقوته ويا لسحره الباقي الذي يغلق بوابات الايام بصابونه الدهري .. ان له قوة النابالم ذاته حيث تكفيك وردة واحدة لتموت اختناقا ، هذا اذا لم يأتك وصف حيوان خرافي جائع يقف عند بوابة الليل ، ولا يكف عن اصدار الاصوات في وجه قطعان النعاس ، متأهبا حتى لالتهام بقايا الاحلام وفنات الروح . وما صوته بطارني ، ويطرني ، ويجمع حوله حتى الكلاب الضالة وغير الضالة ، التي كان يتسمر اثنان منهما : واحد امام بيت جهشان ، وآخر عند بوابة السيدة الالمانية النحيفة المساء ، وكنت احسب انه بخلاف الكلاب التي توضع لخدمة البوليس ، فان الرجل على العموم هو الذي يطارد الكلاب ، وان الكلاب وافقت على هذه الصيغة وانتهى الامر ، سيما وان الواحد منا يقعي بأناقة الآن على مقربة من ذيل القرن العشرين الطاهر .. فما اقل نفع الزمان ودروسه الخائبة .

ويقينا أنني انزلقت عن كتف مبسوط منسرح ، تتجانبه خضرة وفيرة ، تنبثق هائجة على اطراف اراض جرداء ، وشمس صريحة تعمل بدأب طوال شهور السنة ، باستثناء اسابيع الرحلات ، حيث يعبر الشارع الرئيسي ، ابتداء من بيوت حتر والنبر والداية ام العبد ، مرورا بدوار الفرن فبستان الجبشة فمنتزه الروضة ،

بالاضافة للاهلين القلائل الذين يعرفون بعضهم نعم المعرفة يعبره قادمون من عقبة جبر ، متجهون الى السوق او الى الوكالة - وكالة الغوث ، والتي نسميها المسكوبية لصفة روسية ملحقة بالمبنى ، وخارج المبنى كان اللاجئون يبيعون لتجار في

الانتظار ما تيسر من محتويات البقج ، او يبيعون سمن الكاكوز ، والطحين الذي يحصلون عليه ببطاقة المؤن . وقد كان للطحين ملمس مسحوق البويرة ببياضه البراق الائم ، وكان العابرون الراجلون من طلبة المخيم النجباء ، الذين يتلقون دراستهم الثانوية في القسم العلمي من مدرسة هشام بن عبد الملك ، وزمر من هؤلاء كانوا يدخرون التعريفة ، وهي نصف اجرة الباص للعموم ، لكي يشتروا بدلا من ذلك سيجارتين من سخان اللولو المر ، ولا كيف يتسلى المرء ؟ وكيف يتدفأ في طريق طويل تضربه رياح الصباح الماكرة ؟ ولقد كان أبي يأتي دائما على نكر آبائهم الكاسحين الصابرين ، وكيف انه يقدر عصاميتهم الفضة .

انه لكتف ثقيل عامر ، يموج بأشجار السرو ، والنخيل ، والسدر ، والحر ، والزنزلخت ، وحشائش النجيل الصاخبة ، والفريص اليانع الفتاك ، والخبيزة الاخوية المتواضعة ، والحويرنة النحيلة الفعالة ، والخرشوف كثير الماء ، فضلا عن القطط المنزلية ، والكلاب اياها ، وانفار الحمير المكسالة اضافة .. اضافة الى الدراجات التي نستأجرها ونتمايل على صهواتها ، اذ نقصد السوق مشيا على الاقدام مسافة كيلو متر ونصف ، لنستأجر من الطويل دراجة لمدة نصف ساعة بقرش ونصف ، وننطلق بشغف العشاق ، وخيلاء الطيارين ، وجموح الفرسان ، الى حارتنا . ولما لم يكن واحدا يملك ساعة يد ، فقد كنا نقيس الوقت بالمسافة والشوط ، علما بان البعض منا كان يؤجر دراجته ، من الباطن ، بالاسعار والشروط التي يشاؤها للمتلهفين والمتدربين ممن يصفروننا سنا ، فيجندون نصف الساعة .. ثم نرتد راجعين الى الطويل عبر جسر وادي القلط لنسلم الدراجة الحبيبة ، فيسارع الطويل - طال عمره ، ودامت سيرته العطرة - الى طلب قرش مقابل التأخير ، فنعطيه اذا كان معنا تعريفة ، وإلا لم تكن نعدم الحجة والبرهان كأن فلانا استأجر معنا لمدة نصف ساعة مثلنا ، وما نحن رجعا قبله ، وهو لم يرجع .. هل رجع ؟ لم يرجع بعد . انن نحن لم نتأخر ، ونحن لا نستأجر الا منك ، مع ان « قادمون » البسكليت ليس مستقيما ، او ان العجلة تقتل ، او ان البريك قالت ، او ان الجرس لا يرن .. ثم نرتد عائنين مشيا على اكباننا ، خفافا ، لا نشكو من تعب بدني ، فقد كنا نغالب وطأة الشعور بالملالة والفقدان واللوعة بعد فراق البسكليت ، التي لو كنا نملك واحدة مثلها لما نزلنا عنها ، ولحملتنا الى شوارع اريحا لكي يرانا الاصحاب والمخاصمون من طلاب صفنا في

صبيحة ، والخديوي ، والشيخ صباح ، ويستان الحكومة ، وشارع عمان حتى المطار البعيد ، حيث رشحت تلك المنطقة لاقامة مطار عليها ، ولم يبق فيها أبدا . غير ان اهل وسكان المدينة تلقفوا الاسم وامسكوا به ، واعتمدوه على الفور ، فهو اسم مهيب في مدينتنا الشاسعة غير الآهلة ، والتي تخلو من أي اثر مديني ذي بال ، فما بالك لو تناهت الى اسماعهم بولة اريحا .

لقد قضي الامر الآن ، واذا عدنا الى كتف الوادي فأول منطقة سكنية يصادفها القادم من القدس ، بعد ان يتجاوز مركز المقاطعة على الشمال ، ومنتره نعوم على اليمين ، ثم يتجه يمينا ..

اذا عدت الى كتف الوادي ولتشهد شاهدات قبورهم ، ولتشهد خلائق وملائكة وشياطين الرحمن ، وليشهد من خلق الدنيا قبائل وشعوبا ، وخلق الدواب والهوام والاحنة في الارحام .. فلن اهزه لكي ينطق ويبرح بما استودعته ، فهو سيحفظ كعهده بارتخائه القديم ، وصمته الفسيح ، وكبريائه المنيع ، ولن اهزه لكي يتساقط غبار ذكرياتي مع غبار الطلع ، ومع ثمار الاسكندريا ، او البرتقال ، او البباي ، او البلح ، او الجوافة ، ايها انضج .. لن افعل ، سأبلغ غصتي وحدي ، واتفرج على نفسي . اتركها واقف قبالتها لكي ارى ماذا ستفعل في الموعد الذي لم تعد له ، وسأشمت واتشفى بهذه النفس الامارة بالسفر ، وأقول لساقي انتصبي هنا وقفي على ارضك الثابتة استعدادا لختم جواز القلب ، وبخول جمرتك التباريح .. وأقول لانتظاري هيا انتظري وشاهدي الان حشود شجر غفير تتكسر على اغصانه الشموس والشهوات ، واشبعي وكفي عن الحسد والجوع المارق لشجر الناس في البلاد الغريبة .

اذا عدنا الى كتف الوادي الذي تزدهر اراضيه بمياه السقي المنبتة عبر شبكة اقنية مكشوفة تنتظم على ضفاف الشوارع ، حيث تبدأ من عين السلطان ، حسب نظام ري قديم ما زال صالحا ومعمولا به بجدارة . اذا عدت .. امي من جهتها تقول ينبغي ان اعود ، باستنكار امومي شفاف : ابوك واخوتك يذهبون ويرجعون ، فلماذا لا تعمل لك تصريحا وتكسبه ؟ .. اقول انهم لا يوافقون ، فنقول دعنا نجرب كثيرين اخنوا تصاريح . فأقول هل يجب ان اذهب ؟ فلا تسمع ولا ترضى بالمزحة ، وتسأل باستنكار غير شفاف : الا تحب ان ترى بيتنا وجدك والستان ؟ فأهز رأسي في صمت غير بليغ ، فتلعن اليهود الذين لا امان لهم ، وتحكي لي -

والحيرة تمتلكها — عن معاملة تجري بمنتهى اللطف والنظام احيانا ، و احيانا في غاية اللؤم والعجرفة . وهكذا الحال في الضفة : ابن عمك طه ، الذي لم يكن في حيلته شيء ، ها هو بعد الحرب يمتلك سيارة مرسيدس ، ومدرسة تعليم سواقة . اما ابن عمك هلال فهو محبوبوس في رام الله ، ولا احد يعرف السبب ، والاثنان متشابهان ، شباب واولاد عم مثل الاخوة ، وتقريبا خواتهم بدائل ..

اجل ، اذا عدنا الى سيرة كتف الوادي المنطقة السكنية التي اشتراها لاجئو الـ ٤٨ بتراب المصاري ، او ببلال الاربيع ، او — وفق الخبثاء — مقابل حفنات من الشاي لاهل البلد الاصليين الذين يعشقون شرب الشاي شديد الحلاوة حتى الموت ، حتى ان ابناء الجيل القديم ، طبقا للخبثاء ايضا ، كانوا يوصون اهلهم بان يسكبوا على ترابهم إبريقا ، او ابريقين من الشاي المفعم بالنعنع الاخضر الصارخ الرائحة حتى تهدأ ارواحهم . ولقد ظل ابناء الجيل الاخير على وفائهم ، وتعلقهم بالشاي ، حتى اضطرتهم الظروف لاستبداله — كما اخبرتني امي — بالبيرة الاسرائيلية ، التي تعطي ، كما يقال ، عزما اشد على عراك الجنود .. ولقد نشأت وترعرعت في حاراتها ..

نشأت ، غير اني لم اترعرع ، في واقع الامر ، وان .. محتفظا بموهبة اكيدة متجدة في اجتذاب الشقوق والشروخ ، حتى في الرخام ، والتقاط جرثومة الفساد حتى في براءة الفجر ، وتغذيتها اولا بأول بدم الرأس ، مصحوبا بصرير حيوانات تدب على هضاب ذاكرتي ، وتقويني ، مع اني كنت اقلح في تحييد كلاب النور ، ذلك انها تتلفع بزهد طبيعي عندما كانوا يأتون مع مطالع الشتاء ، وينصبون خيامهم في اطراف منطقتنا ، وكنت اذهب الى هناك مدفوعا ببصيرة طفولية ، وانجذاب خفي ، اتسرب من شق موارب ، واقتعد اول زاوية مفروشة فلا يسألني او يرحب بي احد . وأظل اراقبهم بداب وهم يتقاسمون حياتهم ، كأن ينهر الاب طفلة فتعيب هي عليه ملابسه المتسخة ، بينما يداعب زوجته التي تناغي طفلها الوليد كرجل .. ويواصل الرجل تسنين المقادر والكوانين ، ويساوم الزبائن المتفطرسين بأئفة مضادة ، فللحياة وللعمل عندهم قوام واحد . وهكذا اظل أتأملهم لساعات طوال ، مثل مندوب يؤدي مهمته بتفان ، غير عابىء بالصعوبات ، او بتراخي الوقت . ومن دون ان يعطوني اي انتباه كان ، او يبدر منهم نفور ،

انسحب كما دخلت ، وانطلق الى بستان بيتنا اتجول بين اشجار العائلة ، واتوقف ، بخاصة ، عند اشجار البباي ، وهي في الحقيقة شجرتان من صنفين مختلفين ، فاذا ما لمحت على احدهما ثمرة تميل الى الاصفرار ، او احببت ان اراها هكذا لا فرق فاني اندفع الى تسلق ساقها العاري المجوف اصعد الى فوق بخفة ، حيث يأخذ الساق بالتمايل - حتى لا اقول بالتأرجح - بعد ان اتجاوز وسطه ، الى ان ابلغ غاييتي ، وانتزع الحبة المنتخبة بشيء من العناية لطراوة سطحها ، وصلابة اصلها ، وانحصر بها بحيلة وحذر ، وأسارع الى البيت فأنسها في الخزانة بين الملابس لكي تتضج غدا ، او بعد غد . وغالبا ما تفعل هذه الثمرة الافريقية ، فيثني ابي على طريقتي القردية هذه في انتزاع الثمرة ، ويوصيني ، بالمناسبة ، ان لا انسى دروسي .

هذا بالنسبة للكثف ..

اما الوادي ، فانه يخصصنا نحن ، ولا شأن لاولاد الحارات الاخرى به . واننا نمر على جسر القصير في الذهاب والاياب بقلوب مشبوبة ، ورؤوس مرفوعة . وقد فقدت اثناء الاياب من المدرسة اول أقراني ، وكنا في الخامس الابتدائي ، ونكتب لجريتي الشعب والمساء ، اذ كنت اتقدم زيد الخميسة صاعدا بحقيتي الثقيلة طلعة جيدة ، وكنا على خصام يومها ، ولا نمشي معا ، وسمعت بفتة ارتطاما شديدا ، واصواتا هائجة ، وبلغني ولد يركض ورائي هاتفا : ان زيد اندعس ، واول شيء فعلته اني واصلت طريقي زاحفا متهييا من المراقبة والعقاب ، وقد اندركت بغريزة ما النقص الذي يعتور الحياة العوراء ، وقعت على الملمس الناتئ الفاتر للعطب البشري . وفي مساء اليوم نفسه قالوا لنا ان زيد الخميسة ذهب مع اخيه الصغير زياد ، وابيه كاتب البريد الى الطفيلة ، ولم يرجعوا من يومها ابدا . وما زلت ارى امه وهي تركض قبالي ، وتتوقف صارخة في وجهي المتنع : أين زيد ؟ لكنها واصلت ركضها الهائم المذعور الى الجسر واستأنفت ببطء وكفاح مشيها الى البيت ، ولم أعد ، منذ ذلك اليوم الذي سرت فيه الجرثومة في سويدائي ، او في عظامي ، اكتب لجريتي الشعب والمساء ، لكني واصلت عبور الجسر الى المدينة التي تضم المدارس ، والمقبرتين ، والجامعين القديم والجديد ، وكنيستي اللاتين والروم ، ومنتزهات شارع عين السلطان ، والمطاعم ، ومحطات الباص ،

والبنزين ، وسوق الخضرة ، والبلدية ، والمستشفى ، وسوق الملابس القديمة ، التي نسميها المانونايت ..

الا ان الوادي ، وادينا ؛ وادي القلط ليس بواد خصيب ، وهو غير ذي زرع ، اذ ينبت الزرع على مبعده نسبية منه ، ولكننا كنا نحن ننبت وننمو ، وتزدهر اشواقنا وأشجاننا مع اكتماله وانقطاعه .. كان الزرع ينبت محتشدا ، ليس بفضل مياهه الموسمية المتقابلة ، بل بمياه السقي الكريمة المنتظمة التي تنحدر من عين السلطان ، بجوار جبل قرنطل - جبل التجربة ، ولا أدري اي تجربة هي بالضبط ، ولكنها تتصل - كما تعرفون - بالسيد المسيح وحوارييه . ولقد كنا نمقت الوادي وننساه ونحن نطالع حفرة عريضة فاغرة بالحجارة وجنوع الاشجار ، فهو شديد الجفاف ، يكاد لا يصلح لشيء الا لفصح جفاف الغور الذي يتأخى مع خضرة وخصوبة ملاصقة . وكان بعض البستجية يعبرونه من بستان الى بستان ، وكذلك الرعاة واغنامهم ، والكلاب ، والحمير السائبة ، والمشربون . وكان بعض الصبية يستخدمونه لقضاء الحاجة ، وكم سمعنا عن أمور رذيلة تجري تحت الجسر ، وكنا نعرف ان اكثرها إما للانتقام والتشهير ، او للتعبير عن نوايا « مش تمام » ، نتيجة تربية غير صالحة ، واستعجال للبلوغ مبلغ الرجال ، او - اقلها - من نسج خيال نشط محموم . فنحن لم نر شيئا بالمرّة من هذا القبيل ، ولكننا كنا ندعي التصديق ونثبته . وفي الشهر الاخير من السنة يبدأ الوادي يسترد احترامه المهدور ، وغالبا ما يحدث الامر في ساعة متأخرة من الليل البارد الطويل ، فاستيقظ على نوي مجلجل . افتح عيني بلهفة : أجا الواد ؛ فتجيبني امي : ماذا تريد من الواد ؟ نم الان . كانت بالطبع تخشى علي من الغرق ، فما دام هناك فيض من الماء العميق الدافق ، وهناك طفلها الصغير الفضولي المتطلب ، فمعنى ذلك انها يجب ان تخاف عليه . أسمع للصوت في العتمة الحالكة ، ورغم معرفتي بأنه صوت الواد الا ان الرهبة والمباشرة تصيبني بالخلط ، فلا أتبين ان كان الصوت يصدر عن قريب او بعيد ، عن السماء العالية ام يهتر تحت منحدر حارتنا . ويتجانبني الخوف ان يبلغ ماؤه نوافذ البيت مع الفضول الطاغية الغلاب لرؤية الماء العريض العكر العنيف الجريان . ولم اكن لاتام ، فكلي أذان بانتظار ان تنجلي العتمة فأهروا الى الوادي الجبار استقبله ، وأقف بين يديه مزهوا بأسبقيتي في رؤيته قبل غيري من جمهرة الاولاد الذين

يتنادون من كل مكان لكي يطالعوه ، اذ برغم ان حارات اخرى تطل على الوادي ، الا ان الاولاد فيها محرومون من عبور جسرين منخفضين اقيما على الوادي كما هو الحال عنينا ، ومراقبة الماء المبلول على مقربة وشيكة منه ، وانه ليوم مشهود يوم تدفق الوادي ، اذ يحدث فيضانا يطلع معه الماء الى سطح الجسر ، وتنتقع البساتين حوله ، ويحتفظ بصوته الجهوري المنوي وهو يدفع ، بلا هوادة ، الصخور والركام والمخلفات الثقيلة التي تتراطم مع اندفاعه الكاسح ، الامر الذي يثير شعورا كامنا ، متطامنا ، بخطر مألوف يمكن السيطرة عليه والاقتراب منه بون تهديد ينكر ، مما يسهم في رفع كبريائنا ، ووضوح رؤيتنا للامور . اما في اليوم الثاني ، او قل الثالث ، فانه يبدأ يكتسب انسيابا نهريا حقيقيا ، ويتخذ سمت النهر الواثق من ثبات وغزارة مصاره ، على ان منسوب المياه لا يلبث ان يعاود الارتفاع ، وتندفع جيوش الماء مرة اخرى مع تزايد كميات الامطار على جبال نابلس .. اليس ، بحق السماء ، امرا مثيرا للزهو والفخر والاعتداد ان يكون لك ، في سن مبكرة ، نهر عريض جياش يخضك ، تعرف مواعيده وحالاته واسراره ، ولا يمنعك عنه احد ؟ اذ كان الكبار في كتف الوادي يرون شيئا فائضا عن الحاجة ، وغيرهم كانوا مشغولين عنه ، ويعزفون حتى عن رؤيته ، بينما انت تلتمس فيه كل يوم اسبابا جديدة لنسيان المدرسة ، والفرجة ، والغطس ، واطلاق الشائعات ، والمماحكة ؛ ويظل هذا النهر لك . يشتد ويضعف ، يعلو وينخفض ، يهدر ويتموج ، يمتلئ وينحسر ، يقضب ويهدأ ، حتى يذوي ويشح مثل اب تخلي عنه ابناءؤه فانركه الهرم الاخير ، الى ان تتقطع خيوطه وتنشف حجارته قبل آخر اذار ، وتصدر عنه روائح كريهة فننصرف عنه بأسى وازدراء ، يساورنا الشك في انه قد يمتلئ بالماء مرة اخرى . وتمضي بنا ايام كسيفة ، وقد بدا على هيئتنا وسحناتنا انه لم يعد لدينا ما نفاخر به غيرنا من الاولاد ، بعد ان دالت بولة الوادي ، فننسحب الى حاراتنا الداخلية ، نتكوكب في حلقات ، ونقدارس ما هو كفيل بتغطية الموقف قبل ان يسعفنا النسيان ، وتأخذنا شواغل اخرى ..

ويقينا ان الشواغل لم تكمن في مواضعها . اقبلت ، وتلاقت ، وتضاربت ، وتكاثرت ، واطبقت علي ، واخذت بتلابيبي ، واخذتني ، وامعنت في اخذي حتى انزلقت ذات فجر مسموم خفيفا ممراحا خالي الذهن عما يجري على ارضي ، لا ادري في أي ارض اموت ، حتى صحت مصحوبا بصيرير حيوانات تظل ترعى وتحفر وتندب وتندب على هضاب ذاكرتي ، كأنها تبشرني بانفجار .

● قصة

محمد زفزالي

انطونيو

كان يجلس عند عتبة النادي المهجور ، الشمس حارة متجهة نحو الغرب ، ساقاه منفرجتان ، وقد ارتفع السروال الى حدود الركبتين ، فربتا الصنبل باهتتان . كان يرفع رأسه احيانا الى اعلى شمالا ، حيث ما تزال مغلقة صورة امرأة ترقص الفلامنكو . لكنه عندما كان ينظر الى الصورة المرسومة على لوح قصدير ، يكاد يسقط ، لم يكن في نظراته انسى اهتمام بما ينظر اليه . رأيت طفلين يلعبان بالقرب منه ، في الواقع ، لم يكونا يلعبان ، بل كانا يتشاجران ، غلبت البنت الصبي ، لانها حاولت - وقد نجحت في ذلك - اخال رأس الصبي في بالوعة الشارع . اخذ الصبي يصرخ ، وينادي على امه ، فتركته وعادت لتجلس عند عتبة العمارة المقابلة .

انطونيو ينظر الى كل ذلك من دون ان يبدو اي انفعال على وجهه . الشارع خال . تعبر من وقت لآخر سيارة ، او دراجة نارية . البنت والصبي يعودان الى الالتصاق احدهما بالآخر . تند عنهما صرخات فيفترقان ، ينظر اليهما انطونيو بدون انفعال ، دائما ، في كل فترة يعودان فيها للالتصاق بعضهما ببعض ، تأملت انا لأضطهاد البنت للصبي ، لكنه حتما سينتقم منها عندما يكبران ، بالطريقة التي يمكن للذكر ان ينتقم بها من المرأة . لكنه ، في النهاية ، ربما انهزم ، ولا شك ان انطونيو منهزم لسنوات خلت . وهذا مجرد تخمين . وما دامت الامور فوق طاقة البشر ، فيبقى من حقهم ان يخمنوا انتصاراتهم او هزائمهم . هذه المرة ، ايضا ، نجحت في اخال رأس الصبي في البالوعة ، وسمعت صوته مخنقا يشتم ويستجد ، كانت ساقاه الصغيرتان تفركلان في الهواء ، ومع ذلك لم ترحمه البنت ، بل استمرت في دفع جسده الضئيل داخل البالوعة . خشيت ان تقتله ، وحاولت ان اصرخ بها ، لكنني رأيتها تسقط على عجزيتها فوق الاسفلت ، وقد تعري فحذاها النحيلان كنبات البسباس . لقد ركلها الصبي واخرج نصف

جسده من البالوعة ، كان انطونيو دائما ينظر بلا مبالاة ، لكنه كان يتحدث الى نفسه ، الشمس في مواجهته . لا يستطيع ان يرفع عينيه جهة الغرب ، فالاشعة مائلة ، ترشق جسده النحيف الذي لا شك انه غارق في العرق الآن ، ظهرت لي زغبات ساقيه الشقراء تلمع . اخذ يحكها باظافره المتسخة السوداء الطويلة . يفعل ذلك ، ايضا ، بتناقل ولا مبالاة ، ثم مديده اليمنى الى قبعته ، وازاحها عن رأسه ، وضعها مقلوبة بالقرب منه على العتبة . ولو وضعها امام قدميه ، بذلك الشكل لما القى فيها احد حتى بصقة ، لان الشارع خال .

لمعت صلعته تحت اشعة الشمس ، وحرك الهواء الجاف تلك الشعيرات الجانبية عند رأسه ، ثم اخذ يمرر كفه على صلعته ، رأت رجلا يحمل كيسا وهو ينبش في قممات الشارع ، التي لم تتركها سيارة نقل النفايات اليوم ، لان الزبالين ينسون احيانا بعض الشوارع التي لا ينفذ لهم سكانها ، بما فيه الكفاية . نبش الرجل طويلا ، ولم يعثر سوى على نصف نمية نسه في الكيس .
اقترب من انطونيو :

— انهض من هنا .

نظر اليه ببطء ويتناقل ، كرر الرجل النباض ذلك الامر ، غير ان انطونيو اكتفى بان حرك رأسه نفيا ، استمر الرجل :

— انهض من هنا ايها الاسباني الفقير ، سوف تضريك الشمس ، وسوف تموت .

قال انطونيو :

— لا اتركني ، لن اموت ، اعرف انني لن اموت بضربة شمس .

— انهض .

— لا

— قلت لك انك سوف تموت .

— لا .

حرك الرجل النباض رأسه ، ترك انطونيو وذهب للقمامة الاخرى ينبشها ، اخذ انطونيو يمسح ما بين اصابع قدميه ، تصورت تلك الرائحة التي يفرزها ما بين اصابع القدمين ، فقلت : « اخ انه معفون » مسح اصابع يديه ببنتولونه الباهت ، الذي كان يشد الى جسده بحزام لم يخترق عروات السروال .

البنت والصبي يتقاربان بعضهما من بعض . كانا يتحدثان ، هدنة مؤقتة على الاقل ، اطلت ام البنت من النافذة ، ولوحت بذراعيها البضتين البيضاوين ، قالت :

— سمية ! ماذا تفعلين في ذلك الحر ؟ الا تريدان ان تفارقي ذلك العنري وتلازمي بيتكم ؟ عندما يعود ابوك من العمل سوف اقول له كل شيء ، لقد اصبحت عزيزاء ، ولم يبق سوى ان نبحث لك عن رجل يشد لجامك .

اختفت الام ، ولم تهتم البنت كثيرا بما قالتها امها ، في حين نقل انطونيو كفه الى صلته ، كما لو كان يتلمس تأثير الشمس على جلدة رأسه . رفع القبعة عن العتبة وكومها فوق رأسه ، ينظر الى الطوار ، تحت قدميه ، الذي فقدت بعض احجاره ، بعيدا قليلا عنه حفرة صغيرة ، فيها كيس بلاستيك ، مربوط الى شريط وقطعة حجر صغيرة .

اطلت ام الصبي ، رأسها مشدود بمنديل ، مدت في الفضاء جلدة خروف واخذت تنفضها من دون ان تعير اهتماما لمن قد يكون تحت النافذة . رأت ابنها ملتصقا بالبنت ، صرخت فيه :

— يا ابن الكلبة ! اما ان لك ان تفترق عن تلك الافعى ؟ يا ويلى يا ويلى . لن تفترق عنها حتى تقع فضيحة في الدرب ، الناس يلدون بني آدم وانا ولدت جنيا .

استمرت في نفخ جلدة الخروف ، ثم اختفت وراء النافذة ، الشارع خال دائما . ظل الطفلان يقتربان ، احدهما من الآخر ، ويفترقان . ومن الاكيد ان البنت كانت تحاول ان تجر الصبي بغريزتها كأنثى الى البالوعة ، لكي تغلق عليه شباكها الحديدية وتستريح . هذا مجرد تخمين . وما دامت الامور فوق طاقة البشر ، فيبقى

من حقهم ان يخمنوا مدى قدرتهم على تحمل المكوث داخل البالوعة . الا ان الصبي ، يبدو انه قد تسلىح هذه المرة لكي لا يدخلها مرة اخرى ، ولكي لا يئن مرة اخرى ، ولكي لا يبقى نصفه الاسفل في الشارع ، ولكي لا تسقط البنت على عجيزتها في الطريق فتظهر ساقاها عاريتين كنبات البسباس . ولكي لا تصرخ امها فتنتعته بالعذري ولكي لا تتهم امه البنت بانها افعى ... ولكي ... الخ ... مجرد تخمين طبعا ودائما ، هذا مجرد تخمين !

احيانا يرفع انطونيو عينيه الى النافذة المقابلة يقل نظراته من صورة راقصة الفلامنكو الى فرتي الصنل ، الى الطوار ، الى النافذة . وراء النافذة الاخث الصغرى لسمية ، ربما . لقد جلب لها مرة سلحفاة صغيرة الحجم . تصورت انه لم ينجب ابدا . لا يهتم باحد من الاطفال الا باخت سمية . هي ايضا تحبه ، لكن اخت سمية كانت غائبة ، ربما ذهبت الى شاطئ سيدي عبد الرحمن مع اختها الكبرى . يرفع انطونيو عينيه تجاه النافذة ، فتدحهما اشعة الشمس حاسرتين . يضع كفه المعروفة على جبهته ، مثل مقعدة قبعة ، لتستقيم له الرؤية .

جلبت البنت قصبة منببة ، على هيكلها عقد غير متساوية الابعاد . كانت تقول شيئا للصبي وانا انظر اليهما ، وافق الصبي او لم يوافق . وعندما سارت تبعها . ومعنى ذلك انه وافق في النهاية . اقتريت ببطء من انطونيو ، وانبطخت على بطنها فوق الطوار ، اخذت تنكش الارض التي فقنت احجارها برأس القصبة ، تنكش بهدوء كما لو كانت تبحث عن دودة تريد استخراجها من التراب . الصبي واقف بالقرب منها ، على بعد امتار ، ينظر اليها تحت اشعة الشمس المحرقة ، اقترب منها اكثر وجلس على الارض اطلت امه وصرخت فيه :

- تجلس على الارض يا ابن الكلبة . يدا امك تهرأتا من كثرة الغسيل . ثم اختفى رأسها .

كان انطونيو يلتفت احيانا الى البنت وهي تفعل ما تفعل . اخذت تزحف على بطنها حتى اقتربت منه ، بدأت تناوش اصابع قدميه بالقصبة . سحب قدميه كما لو عضته ذبابة . ضحكت البنت وعاديت الكرة . الصبي ينظر اليها باسف . غير

انه في الاخير اخذ يشجعها على ذلك ، وانطونيو يستمر في سحب قنميه ، في تحريكهما بوهن شديد ، وباشمئزاز ايضا .

قال لها بصوت فاطر :

— اذهبي

سال لعابه عندما فتح فمه ، لمع اللعاب تحت اشعة الشمس ، فوق شعيرات جانبي الفم ، خافت البنت فوقفت بسرعة ، وابتعدت عنه ، قالت البنت :

— هل تلك السلحفاة نكرا ام انثى ؟

لم يكن يحاول ان يرد عليها ، نقل اظافر يده الى ساقيه واخذ يحك ... السروال منحصر حتى الركبتين .

— انها انثى ، يجب ان تجلب لاختي نكرا . وان تجلب معك ايضا سلة من الخس .

ينظر دائما جهة النافذة ، ثم في الاعالي ، محاولا تجنب الاشعة . انبطحت البنت مرة اخرى امامه غلى الارض ، فعل الصبي مثلها ، عانت الى مضايقته بالقصبة .

قالت البنت :

— اني اكلمك وانت لا تجيب .

قال الصبي :

— لا تتعبي نفسك ، لن يتكلم قط .

— ساحاول ان اكلمه ، انه ليس زيزونا^(١)

اطلت امها من النافذة :

— ماذا تفعلين لذلك الرجل المسكين يا بنت القحبة ؟ وسخي ثيابك لن تاكلي

لقمة هذا اليوم . والله لن تأكلوها . انهض من هناك يا موسيو انطونيو . سوف
تفقد تلك الجنية عينيك .

هربت البنت والصبي . التجأ الى باب احدى العمارات ، الشارع خال
دائما . اختفت الام ، وظهرت دورية لرجال القوات المساعدة في رأس الشارع
تزحف ببطء . قالت البنت عندما رأتها :

— يجب ان نصعد الى السطح ، حتى لا يأخذونا معهم الى المقاطعة .
اختفيا واغلقا باب العمارة وراءهما . وعندما اقتربت الدورية ، قفز اُحد
الرجال من الباب الجانبي للسيارة يبدو انه ليس من سكان المدن . لا شك ان اُحد
الضباط من عائلته توسط له فالحقه بالقوات المساعدة . أمسك انطونيو من ثيابه ،
واوقفه بعنف . كان بعض المتسولين والمشردين يطلون بحذر من باب السيارة . اطل
الضابط برأسه :

— يا بغل ! من قال لك انزل ؟ تريد ان تلقي القبض على أوديبي ؟ هل انت
مجنون ؟ تريد ان تخلق لنا مشاكل ؟
ارتخت اصابع الرجل ، وعاد انطونيو الى الجلوس عند عتبة النادي وهو
ينظر بهدوء الى السيارة ، خفق قلبه العجوز ، ثم كف عن الخفقان .

واستمر الضابط :

— هذه المرة لا تنزل إلا بامري .
— نعم سيدي
— اصعد

— نعم سيدي

— حمير

— نعم سيدي .

استمرت السيارة في زحفها ، تمنى الذين كانوا بداخلها ان يكونوا اوريبيين
حتى لا يعتقلوا . تتبع انطونيو السيارة وهي تزحف . سارت طويلا في الشارع
ببطء ، ومن هناك ، قبل لحظات سار الرجل النباش ايضا ، يبحث في اكرام
النفائيات .

الدار البيضاء

● قصة

أمين صالح

صبية

صبية لم يكتنز صدرها بعد بذلك الامتلاء المثير ، بنضوج الثمرتين المرشوشتين
بندى الفجر الوردي . في مقلتيها يقرأ المرء تسعة او عشرة اعوام من الطفولة الطرية .
عمر قصير ، وقامة كالغصن الهش المنحني على جدول يراقب ظله الذي ينداح في الماء ،
مهدها الدوائر المنفلتة .

ينابونها : هيفاء . وتضحك من الاسم ، احيانا لا ترد ، فكل يوم تختار لنفسها
اسما ، وتضحك لتورطهم وحيرتهم ازاء غرابة ابتكاراتها .

شعرها محلول كاهداب مساء ، يحولها ان تنتثر شرانقها من الشرفة صباحا ،
فكل يوم تختار لنفسها بشرة ، وعندما تفتح راحتها للاقارب يلمحون ريش طاووس او
قرن ايل . يسالونها : من اين تجلبين هذه الاشياء ؟ تجيب بحبور : هذا سر .

سر ما مخبوء في جدار ينشق وقتما تشتهي ، ومنه تنخل الكائنات المسالمة تعبرها
ما تشاء ، بشاشتها تفتن من يماثلها في السن والجلد من ابناء وبنات الجيران ، تخرج
مغهم الى الفرن ، هناك يتقاسمون الخبز والجبن ، وعلى المرتفع المطل على الشاطئ
تجالسهم وتروي اعاجيب ايامها . لقاءها بالحوث على سريرها يخلب لبهم . عثرها
على السلحفاة في حداثها حكاية مسلية .

عند اوبتها تزيع خصلة من شعرها بطرف اصبعها ، يضاء الدرج بنفحاتها ...
خيل اليها انها انحدرت من سلالة النحل ، تأنسنت ، ولا يزال في نفسها طعم عسل
ممزوج . يا لخيالاتها الموهلة في الجموح . تغامر بابتكار مواقف تؤطرها مناخات
مدهشة ، تغذيها باساطير سمعتها من الجدة .

يروق لها ان تتجول نهارا بين حظائرها اللامنظورة ، تزركش اجنحة الديوك
بالزعانف لعلها تتعلم العوم ما دامت لا تقدر على الطيران ، وتحمل دلاء مليئة بحليب

البقر الى المشربين ، قوم الرصيف ، الذين يسألونها عن الواحات ، ويجالونها عن
سفر النجوم ، أين تمضي كل مساء ؟

صبية لم تختبر نوايا ذلك السائر على مهل محانيا الحائط كاللص . مرات لمحت
ينظر اليها متمعنا ، يقيس حجمها ، يتفرس في جسمها . لم يكن يخيفها شكله ، مع
ذلك اجتنبت الالتقاء به ، خصوصا عندما تكون وحدها .

تأنس للمخبول ، — القاطن عند المنعطف — الذي يفتش عن اصداء صوته ،
ويعبس لانه لا يستطيع ان يقبض عليها . تسردله النواير ، ولكنه يطبق فمه خشية ان
يضيع صوته . تضحك من سذاجته ، وتمنحه رغيفا ليغذي نفسه .

يطربها صفير الهواء ، تأخذ في تقليده مرارا حتى يصمت ، من يسمعها يظن ان
احدهما يحاكي الآخر . في الحقيقة هما يتحاوران بلغة لا يفهمها غير السنونو .

خرجت يوم الجمعة ، جمعة كثيبة ، مخلوعة الاجنحة ، دروبها بلون مطول
المستنقعات ، ملغومة بقناص موحل يقنص بعينه ... انه تلك السائر ملتصقا بالزوايا
كاللص .

كيف يتسنى لهذه المرصعة بالبراءة ، المغسولة بالصدقة ، ان تعرف ؟ فات
الوان .

لما سمعت في غيبوبتها نداء يتكرر بالحاح : « هيفاء ... هيفاء » افافت ملوثة
بالدم . ولما استفسروا : « هيفاء ... من فعل بك هذا ؟ » لم تتذكر شيئا .

البحرين

جمهورية الشجر الابيض

معين بليسو

اية كلمة تليق باسمك الذي يشبه عصفور الثلج ، الذي كان يوزع منشورات المقاومة المحطورة فوق قشور سيقان اشجار البتولا البيضاء ، يا ذات الحرية ، ذات الاشرعة الاربعة ، التي تفقس اجراسا تفرع كلما باضت فيها نجمة .

اية كلمة تليق بعينيك ، اللتين تشبهان جناحي اوزة مفردتين فوق بحيرتين تنبعان من سرتك المدورة كالشامة المنحوتة في بطن موجة ، المدورة كقرص عسل ، كزهرة عباد الشمس ، المعلقة ، كساعة حائط ، في عنق غزالة تدق فتصبح كل فراشة برتقالية ، وكل سنبله سمكة ، وكل شهيد قوس قزح ، وكل الالهة ، في كل الاساطير التي لم تزل في دور الحضانة ، او في مراكب الورق ، تمسك للمرة الاولى بجناح بجعة لكي تتعلم كيف تكتب اسمك .

يا جمهورية الشجر الابيض ، يا جمهورية القريان الرابع ، الذي هو للمذبح . يا جمهورية اصابع نحات تماثال العطش - الكسندر كيبالنكوف - حيث الخوذة من الاسمنت المسلح في يده ، والممدودة لنهر - موخوفيتس - هي سفينتنا ، حين كل قطرة ماء تصبح رصاصا في بندقية العدو ، وحيث كان على « ماربات كازي » ، الذي

(فصل من كتاب « الاتحاد السوفيتي لي » الذي ستشره « دار التقدم » في موسكو ، باللغتين العربية والروسية ، في العام ١٩٨٢)

اصبح بطل الوطن وهو في الرابعة عشرة من عمره ، ان يحشو مسدسه بالشبابيك والارانب البرية ، ببطاقة الكومسومول ، بالعناقيد القادمة من سلالة كروم « كيروف ، اباد » ، بأجراس « يريهان » ، بخصلة شعر بوشكين ، التي تجمد فوقها البرق ، بالرغيف الآتي من اصفى سبائك القمح من « دوشنبيه » ويطلق رصاصة الوطن .

اية كلمة ... تليق باسم الشاعر « قسطنطين سيمونوف » المراسل الحربي لجريدة « النجمة الحمراء » في فرقة المشاة رقم ٧٢ ، في جمهورية الجرائد السرية .. ايها الشاعر الذي ولد من رأس جب مقدس ، جناحاه ذبلا سمكتين صاعدتين كموجتين من نهر « أمور » في حوض مدينة « خباروسك » . لقد سقطت خصلة من شرايينك المشتعلة فوق وجهي ، فاذا بغمي يصبح ميناء كل السفن التي ضربتها العاصفة ، واذا بصوتي يصبح جزرا وخلجانا في الهواء ، والحجر الذي المسه يصبح كلبا ضد الذئب ، والغصن يصبح ديكاً يصبح ضد اللص ، واذا بالكلمة التي اقولها تصبح كبشاً .

اية كلمة تليق باسمك المحترم كبحيرة « البايكال » ، كحبة الرمان التي تشبه رأس وعل في وادي « فرغانه » ، كتل « مامايف » ، الذي عمر الوردية فيه مائة عام ، كتمثال ماياكوفسكي ، الذي يحجز غرفة له طوال العام في فندق « بكين » في موسكو ، وينام واقفا في الشارع .

يا جمهورية الشجر الابيض ، اية كلمة تليق باسمك العزيز كالنافذة التي تشبه بساط الريح فوق قرية « خاطين » المحترقة ، كالمرأة التي ترى فيها « أرشينوفا أنا ستاسيا انطونوفا » وجه « زينا توسنولويوفا » ممرضة المتاريس ، التي ولدت من ذراعها ، ومن ساقها المقطوعتين ، طفلين جديدين ، شجرتين جديدتين ، من شجر البتولا الابيض ، لجمهورية الشجر الابيض .

يا جمهورية القرايين ، وكل قريان له وجه ينبوع ، وقدم شجرة ، وحدقة عين غزالة .

اية كلمة تليق باسم « منسك » ، باسم « خاطين » باسم « بريست » ، باسمك يا جمهورية الشجر الابيض .

- ٢ -

عيون الاطفال

حببات منومة

يبتلعها الصليب المعقوف

السحابة اصبحت ورقة

في الآلة الكاتبة

البرق الذي كان كحلا

صار حبرا .

النساء تحولن الى ابار ماء .

السمك يعجن الماء كعكا .

في نهر موخوفيتس

للاطفال المحاصرين

في قلعة بريست

البط البري ينشر ريشه فوق القلعة

اربطة للجرحى

يمامة في حوصلتها خلية نحل

تشمق بمنقارها صدرها

وتقدم حوصلتها

رغيفا فوق قطعة سكر .

بطاقة الحزب الشيوعي

تلد الشبابيك .

- ٣ -

... في رأس طابور المدن السوفيتية ، التي تحمل لقب المدينة البطلة في الحرب الوطنية العظمى ، تقف مدينة « منسك » - عاصمة جمهورية روسيا السوفيتية البيضاء - كتفا الى كتف مع المدن السوفيتية البطلة : موسكو ، لينينغراد ، فولجاغراد ، سواستبول ، كييف ، اوديسا ، كيرش ، نفراسيسك . هكذا كان على « منسك » التي انعقد فيها المؤتمر الاول لحزب العمال الاشتراكي لعموم روسيا ، في العام ١٨٩٨ ، أن تواجه في الساعة الرابعة من فجر يوم الثاني والعشرين من شهر حزيران / يونيو / لعام ١٩٤١ ، قنابل « عملية بريروسا الهتلرية » ، فكان على جمهورية سوفيتية ان تكون جمهورية القربان ، التي بلغت مليوني ومئتي الف قربان ، وكان عدد سكان الجمهورية تسعة ملايين . كان الرقم الرابع للموت .



عن القربان الرابع اكتب ، وعن الذين وقفوا وراء المذبح ، عن الذين وضعوا اغصان شجر الصنوبر ، وقشور شجر البتولا الابيض ، وضعوا السحابة فوق السندان وطرقوها : كراسات رسم ، مواسير بنادق ، بطاقات الحزب الشيوعي ، شهادات ميلاد للاطفال القادمين من بطون المتاريس .

هو ذا القربان الرابع : الطيار المقاتل « نيكولاي جاستلو » الذي اصيبت طائرته ، وكان عليه ان يقفز بالمظلة ، فسقط بطائرته المشتعلة فوق طابور من الدبابات النازية .

في تلك الومضات الفاصلة بين المظلة والمحركة ، ما الذي كنت تفكر فيه ايها الرفيق نيكولاي جاستلو ؟ ، ايتها الفراشة الشيوعية التي احترقت ، لكي تعطي المزيد من الضوء لنجمتنا الحمراء ، كل الذي اصبح لنا ، كان علينا ان ندافع عنه .



اكتب عن القربان الرابع : « نيكولاي جاستلو » ، واكتب عن الذين كانوا وراء القربان . عن الذين كانت شرايبيهم هي جذور المقاتلين .

هذه هي الفلاحة ، باليزافيت ميخنو ؟ ، التي اخلفت تحت التراب راية فوج المدفعية رقم ٨٤ .

ما الذي اخفيته تحت التراب يا ليزافيت ميخنو ؟ راية ام سنبله ؟ كل الذي احببته ، في حياتك ، اصبح تحت التراب . والآن ، تضعين راية تحت التراب ، ايتها الجائعة العطشانة ، كيف تدفين في التراب آخر حبة قمح ، وآخر قطرة ماء ؟ ؟ كيف تخفين عن عيون العدو قصائد ليرمنتوف ... ؟ ؟

هو ذا معسكر الاعتقال ، والموت الذي اسمه « مالي تروستينيتز » حيث احرق الهتلريون ستة الاف معتقل ، وما هي ذي مائتان وستون معتقلا آخر للموت ، تتقدمها معتقلات الاطفال ، معتقلات زجاجات الدم .



الى جانب معسكرات اعتقال الاطفال ، من جمهورية روسيا السوفيتية البيضاء ، بين الثامنة والرابعة عشرة من العمر ، اقيمت مستشفيات الميبدان النازية ، بنى الهتلريون معتقلا للاطفال الى جانب كل مستشفى للجرحى . هكذا اصبح الطفل الروسي زجاجة دم للخفاش النازي .

حينما يتحول كل طفل الى دجاجة يعلفونها لكي تعطي بيضة من الدم ، هكذا كان الهتلريون يعلفون الاطفال في معسكرات الاعتقال ، لكي يتحول كل طفل الى زجاجة دم معلقة فوق رأس جندي الماني جريح .

كان الهتلريون يحلبون الاطفال ، وحين لم يعد هناك حليب ياتي من شريان طفل ، وضعوا السم في فمه .

عشرات الالوف من الاطفال ، الذين عبثوا في زجاجات ، ورحلوا بالقطارات الى المستشفيات في المانيا الهتلرية ، لم يعد طفل منهم .



اكتب عن القرى الرابع : عن خمسة وثلاثين الف شيوعي ، كانوا المهندسين للمقاومة وراء النوازل ، التي زجاجها من الهواء ، وراء اكياس المطر في المتاريس ، ووراء اكياس الثلج في الخنادق ، لقتلوا ، ومدافعهم وبنادقهم محشوة بالرعد ،

الذي أصبح خبزاً ، بالثلج الذي أصبح مطبعة ، وباسنان الاطفال ، حيث أصبح كل سن لطفل رصاصاً . .

اكثر من نصف مليون هتلري ، وكان على كل عروس من الفخار ، في جمهورية روسيا السوفيتية البيضاء ، ان تقتل دبابة هتلرية ، وان تقيم السلطة السوفيتية في قلب الغابات المترامية حولها . فقاقت ببناء المدرسة ، مصنع الذخيرة . المطبعة السرية . المستشفى ، والملاجئ ، والاكوخ ، للذين يزرعون والذين يقاتلون .



لتكن كل سحابة غابة قطن ، وعلى الجرحى ان يقاتلوا ... هكذا قاتلت منسك ضد خمسة ملايين ونصف مليون جندي وضابط هتلري . ضد ثلاثة آلاف وتسعمائة واثنى عشرة دبابة . ضد اربعة آلاف وتسعمائة وخمسين طائرة . ضد عملية « بريروسا » .

هكذا قاتل الشاعر « قسطنطين سيمونوف » ، الذي اوصى بان ينشر رماد جسده فوق تراب المعركة ، فنشروا رماد جسده بذروا قرب مدينة « مونجيلوف » ، التي طرز ترابها بقصاصه .

وقاتلت الشجرة البيضاء الرابعة الممرضة « زينا توينولوبوفا » ، التي انقذت مائة وثمانية وعشرين مقاتلاً جريحاً ، في خنادق المواجهة ، فاطارت شظايا قنبلة ذراعيها وساقها ، فتحولت الى داعية سياسية تمشي بصوتها بين المقاتلين ، وفي يوم التحرير ، في اليوم الثالث من شهر تموز / يوليو/ عام ١٩٤٤ ، عادت الشجرة البيضاء المقطوعة الذراعين والساقين الى ذراعي زوجها ، فانجبت له طفليْن .

كانت منسك تموت ، وكانت تلد من ذراعيها .

(٤)

هذه هي خاطين : ترتدي الثلج ... والثلج يرتديها ... فتتشكل مثل غابة من اشجار الصنوبر تحت سماء رمادية انبعلت فيها السنة حمراء ... كأنها النار الالزية المحنطة في السحب ... والتي صنعت من أفواه وعيون الاطفال والنساء والرجال المحترقين في اكثر من تسعة آلاف قرية ... من قرى جمهورية بيلاروسيا ... أحرقها الهتلريون ... ومن ضمنها

— ٦١٥ — قرية ... احترقت بأكملها ... وكانت قرية — خاطين — هي المحرقة الرمز ... أو
القريان الام للنار .



الدموع تتطاير من عيون الدلييلة « لودميلا الكسندروفنا شباك » كانتها عصفور
تألف من المطر ، تضربه العاصفة ، وهي تنقلو سورة « خاطين » سورة اربعمائة
وثلاثة وثلاثين قرية احترقت ، واعد بناؤها بعد الحرب . وسورة مائة وست
وثمانين قرية لن يعاد بناؤها . لقد سقط كل ابنائها في خطوط القتال ، في حاصين
توجد مقبرة رمزية لتلك القرى ، ولأولئك الذين لن يعودوا الى بيوتهم ابدا .



على رماد « خاطين » اقيم مجمع من الطوب الاحمر ، قطع من اللهب مشربة
بالدم ، بدل كل بيت احترق ، ترتفع مأسورة مدفاة من الاسمنت معلق في رأسها
جرس يدق كل ثلاثين ثانية .
انه قلبك المعلق الذي يدق .



« اوسكر ديرلي فانجر » ، الهتلري ، الذي سيظل دخان المحترقين في قرية
« خاطين » يصعد من اسمه ، يصدر قراره بحرق قرية خاطين بسكانها ، الذين بلغ
عدهم مائة واثنين وخمسين ، وكان ذلك في اليوم الثاني والعشرين من شهر آذار /
مارس / عام ١٩٤٣ .



خاطين تقوم بعملها اليومي العادي . يداها في الماء والخبز .. ثلاثة من اطفالها
كانوا في الغابة . سونيا ياسكفيتش في الثامنة من عمرها . فالوديا ياسكفيتش في
الثانية عشرة . شاسا جيلوب كوفيتش في التاسعة .

الهنلريون يزجون بخاطين في حظيرة فرشوها بالاعشاب والاعصان . باب
الحظيرة يغلق : لقد بدأت مذبح النار ، والدخان يتصاعد من الاصابع ، وأنا

جيولوج كوفتش تندفع بطفلها فكتور (في السابعة من عمره) من باب الحظيرة المشتعل ، وهي تطوقه بذراعيها لتحمية من الرصاص . مجموعة من الرماة الألمان يحيطون بالحظيرة المحترقة ، في انتظار من يخرج وهو نصف محترق ، الرصاص يسقط ، وأنا تسقط فوق طفلها فتتحول الى امرأة مثقوبة بالرصاص ، كل رصاص في جسدها صارت طابع بريد .



فكتور يظل حيا . ينقذه فلاح من قرية مجاورة ، الطفل يصعد من جسد امه ، مصبوغا بالدم . بعد خمس سنوات من مذبحه خاطين ، يصبح الهتلري « اوسكر ديرلي فانجر » هو الصهيوني مناحم بيغن ، الذي جعل من بئر ماء مقبرة لسكان قرية فلسطينية ، اسمها دير ياسين .

اية جوقة من الاصوات تصعد من السنة النيران ، في الحظيرة المحترقة ، من سندان الحداد يوسف كامينسكي ، وهو يخرج مشتعلا من باب النار ، يطلقون عليه الرصاص فيسقط ، وحينما يرون جسده لا تزال ترتعش فيه النار ، يضربون راسه بكعب البنادق ، وتهمد حركته ، ولكنه يصحو . ينهض ويمضي ، يبحث عن عائلته المحترقة ، عن ولده آدم الذي كان في الخامسة عشرة من العمر .

كان آدم محترقا ، ولكنه لا يزال ينبض ، يوسف كامينسكي يحمل ولده آدم بين ذراعيه . الان يفتح آدم عينيه وقد تحجر فيهما الدخان ، ومن شفثيه المحترقتين تصعد الحشجة التي اطلقها في سؤاله الرهيب :

— هل امي حية ... ؟



يوسف كامينسكي تحول الان ، في قرية خاطين الرمزية ، الى تمثال ، وهو يحمل ولده آدم بين ذراعيه ، انه سيظل يحمل آدم المحترق بين ذراعيه ، كانه شجرة من الاجراس حتى لا يحمل اي اب ولده المحترق .



« تاج الذكرى » هو نصب رمزي آخر ... انه نصب القرابين المحترقة في

خاطين ؛ وعلى النصب لوحة كتب عليها نداء الموتى الى الاحياء . كتب النداء « نيل جيليفتش » وكلمات النداء تقول :

(... ايها الطيبون)

لقد احببنا الحياة والوطن...

واجترقنا ونحن احياء ...

ونداؤنا لكم جميعا

ليتحول الحزن

ولتتحول الكابة

الى قوة وشجاعة

لكي تتمكنوا من زرع السلام

والفرح فوق الارض والى الابد

من اجل ان لا تموت الحياة

في عاصفة الحرائق ابدا ...)

□□

اما جواب الاحياء على نداء الموتى ... فلقد كتبه « بتروس بروفكا » ،
والكلمات تقول :

.... يا ايها الاحياء ...

انتنا نقف امامكم ورؤوسنا غارقة

في الحزن الكبير ...

ايها الذين لم يستسلموا للقتلة الفاشيين ،

في الايام الحالكة السواد ،

لقد استقبلتم الموت وشعلة الحب لوطننا

السوفييتي لن تنطفئ ابدا .

ان ذكراكم باقية في الشعب

بقاء الذراب والشمس التي تسطح فوقه ...

قفوا ايها الناس

واحنوا رؤوسكم ...)



« لودميلا الكسندروفنا شباك » ، يرتفع صوتها المبلل بالدمع .

كان في قرية خاطين ستة وعشرون بيتا من بيوت الفلاحين ، وقبل بناء هذا المجمع الرمزي ، سألنا سكان القرى المجاورة لخاطين ان يحددوا مواقع البيوت المحترقة ، وتم تحديد مواقع البيوت ، وبار الماء ، وكان عددها اربعا . وبيننا ابارا رمزية ، الى جانبها صفائح من المرمر ، يضع فيها الفلاحون الان تفاحا وسكرا وزهورا ومناديل .

على حائط كل بيت رمزي ثمة لوحة معلقة ، كتب عليها اسم صاحب البيت المحترق ، هناك لوحة كتب عليها اسم الطفل « توليك ياسكيفتش » وعمره سبعة اسابيع ، انه صاحب البيت الذي احترق باقماطه على صدر امه ، وكانت في التاسعة عشرة من عمرها .

— ٥ —

من خلال نجمة منحوتة في الاسمنت المسلح ، تدخل الى قلعة « بريست » التي بوابتها نجمة ، هذا نهر موخوفيتس ، الذي بدأ يتجمد ، وهرايا من الجليد تتناثر فوق سطحه ، هنا وهناك ، بين هذه الهرايا من الجليد ، تسبح بطتان ، وعلى بعد امتار ، من ضفته ، يتمدد تمثال العطش .

جندي يزحف للنهر بمنفعه الرشاش ، ليملا خزانته بالماء . في ايام الحصار الهتلري لقلعة بريست ، كان عنقود الماء يساوي عنقودا من الدم .

ان لنهر موخوفيتس حفيداً هو بئر ماء في مخيم فلسطيني في لبنان ، اسمه تل الزعتر ، حيث كان يلو الماء الاتي من البئر يساوي يلو من الدم .

خوذة تمثال العطش - في ايام الشتاء - يملؤها الثلج اطفال الجيران من القرى المجاورة ، وابتداء الانتصار القدامى يملأونها بالماء والزهر في ايام الصيف . اكثر من زهرة في الخوذة المملوءة بالماء . تمثال العطش يسبح .



تمثال العطش نحته المصور السوفييتي « الكسندر كييالنكوف » الذي نحته ايضا ، وكان الولادة التي خرج على اطراف اصابعها باقماطه من بطن ابو الهول ، ذلك المولود للانسان البريستي المقاوم ، في قلعة بريست ، الذي له رأس جبل ، يطل على الشعلة الازلية التي تشبه نافورة تندف البرق . حول الشعلة - النافورة ترتفع حربة ذات اطراف اربعة ، طولها مائة وخمسة امتار . اي مطر انجب هذا النهر الواقع . ؟ في ظل رأس الجبل ، تلقف صبيتان ، تواجهان صبيين من الرواد ، بينهما الشعلة ذات الخريف الابدي .



رأس الجبل ، في قلعة بريست ، يسمونه التمثال الرئيسي . انهم لم يعثروا بعد على الاسم الذي يليق بمجده .

لا تستطيع ان ترفع عينيك عن تمثال العطش . انك تمضي وتعود اليه مرة ثانية . تحس ان شلالا يكاد ينطلق من وجهه في اية لحظة ، وان عشرات الجداول تجري من بين اصابعه ، وان صرخة العطش التي جمدها النحات « الكسندر كييالنكوف » فوق وجهه كله ، تكاد تنفجر متديلا من الماء ، وان الرذاذ يسقط فوق وجهه .



المقاومة البريستية « ارشينوفا اناسناسيا انطونوفنا » تنظر الى وجهها ، كان عشرات الشابات البيضاء ترصعه ، كل شامة كانت قطرة عطش .

كننت ضيفا فلسطينيا لها في بيتها ، في قلعة بريست ، مع المقاوم البريستي

الجميل « لابوتين ايليا سافيليفتش » البريستي ، أرشينوفا اناستاسيا انطونوفنا تجلس امامي كباقة من شجر البتولا ، اما البريستي لابوتين ، فقد كان يجلس كنهر موخوفيتس ، وانا بين الغابة والنهر ، ياتي إلي الصوت :

يقول المقاوم في قلعة بريست « لابوتين ايليا سافيليفتش » :

« ... في الساعة الرابعة من فجر ٢٢ حزيران / يونيو / ١٩٤١ ، سقطت قنابل هتلر الاولى فوق قلعة بريست ، وبدأت الحرب الوطنية العظمى . كنت جنديا في الجيش النظامي ، في الفوج رقم ٤٥٥ ، في سرية الدفاع الجوي ، اعمل سائق عربة مدفعية مضادة للطائرات . حينما دق جرس الانذار ، وانطلقت لعريتي ، كان بعضها قد دمر ، واستغرق اصلاحها اكثر من ساعة ونصف الساعة . واستخدمنا المدفعية المضادة للطائرات كمدفعية ارضية . استمرت المعركة غير المتكافئة اربعة ايام ، وكان علينا في اليوم الخامس ، ان نقوم بهجوم مضاد ، ونخرج من القلعة التي اخذ الهتلريون يحاصرونها من كل جانب . خرجنا في مجموعات صغيرة ، وكانت مجموعتي تتألف من اربعة جنود . احدهم فقد اصابع كفه ، كان ينزف بشدة ، فريطنا ذراعه بسلك لوقف النزيف . حينما بلغنا البحيرة ، راينا سيارة المانية تتوقف . كانت سيارة عربة اسعاف ، يخرج منها ثلاثة المان ، خلعوا ملابسهم ومضوا يفتسلون في البحيرة .

نساؤنا واطفالنا وضباطنا وجنودنا محاصرون ، يقتلهم العطش ، ويدفعون قرصا من الدم من اجل لقمة صغيرة من الماء ، وهؤلاء الفاشيون يسبحون في بحرنا . ذهبنا الى عربة الاسعاف . اخذنا بنادق الاطباء واعتقلناهم . الرفيق ، الجندي الجريح ، لا يزال ينزف بشدة ، رغم السلك المربوط حول ذراعه ، اشرنا الى رفيقنا الجريح لكي يسعفوه ، اثنان منهم نظرا للذراع التي يصبغها الدم بعيون تكاد تبصق على الدم ، وادارا عن الرفيق الجريح وجهيهما . الالماني الثالث قام بعملية الاسعاف .

كان علينا ان نمضي بسرعة ، قبل ان يحاصرنا الجنود الالمان ، وكان علينا ان نتخذ قرارنا ... عيوننا تتجه الى الالماني الذي قام باسعاف الرفيق الجريح ، وكانها تريد ان تقول له :

— لقد صنعت دما ، فليكن لك دمك ، فاذهب في الاتجاه الذي تريد . وكأنه

عرف قرارنا فانطلق يركض ، دون ان يلتفت الى الوراء ، حتى اختفى بين اشجار الغابة . اما الالمانيان الاخران ، اللذان رفضا اسعاف جريحنا ، فكان لابد من انزال العقاب بهما . وانا لا ادري ، الان ، هل كان ذاك هو القرار الصحيح ؟

يخطر المقاوم لابوتين ايليا سافيليفتش الى رفيقته ، ارسنوها انا ستاسيا انطونوفنا ، التي كانت تصفي اليه وعيناها غائمتان بالدمع ، ويدها تقول :

— علينا ان لا ننسى ابدا ، فلو نسينا قتلنا هتلري جديد مرة ثانية ، وكى لا ننسى فأنا ستاسيا تقول :

— كان زلزالا ضربنا في الساعة الرابعة ، من فجر يوم الثاني والعشرين من شهر حزيران / يونيو / عام ١٩٤١ ، ونحن في قلعة بريست . لقد انقلبنا بالدماء والجراح ، النساء في القلعة تحولن الى شجرات من القطن تقف في حجرات القلعة ، وقد خبان اطفالهن بين اغصانها ، كنت زوجة قائد كتيبة مدفعية مضادة للدبابات ، واما لطفلين ، طفلة في الثالثة من عمرها ، وطفل في السابعة . اصدرت القيادة قرارها باجلاء النساء ، والاطفال ، عن القلعة ، ولكن الهتلريين ضربوا حصارهم . كان صراخ الاطفال الجرحى يرتفع ، والجنود الجرحى يخلعون قمصانهم الداخلية ويقدمونها اربطة لجراحهم ، كل ما هو ضروري للحياة كان ضروريا لنا . لا ماء ولا خبز . لا قطن ولا ذخيرة ، وكانت شمس حزيران قاسية . لهب البارود والدخان والعطش ، حتى مواسير المدافع من طراز مكسيم ، كانت عطشى . وكان علينا ان نقوم بتبريدها بالماء . فنهر موخوفيتس ، الذي كان على مسافة بضعة امتار من القلعة ، اضاءه الهتلريون بالمصابيح الكهربائية ، لكي يصطادوا برصاصهم الجنود الذين كانوا يمضون بخوذاتهم الى النهر يملأونها بالماء .

ما اكثر القرابين التي سبحت كجذوع الشجر فوق سطح نهر موخوفيتس .. ؟
الآن يسبح البوط .



كان علينا ان نفعل شيئا ، نحن النساء في القلعة ، الفاشيون كتبوا فيما بعد عن قلعة بريست :

« كانت قلعة وبيتنا تحميه كتيبة من النساء » .

وكتيبة النساء تحولت الى كتيبة ممرضات . وأقمنا مستشفى في قبو القلعة ، وكانت بلا ماء ولا دواء . مستشفى تحولت فيها جوارب الجنود الى اربطة . مستشفى كان العطش فيها هو الطبيب .

ورغم ذلك كان علينا ان ندافع عن الحياة التي تموت من التزييف .



صادق تماما ، ولا حد لشجاعة روحه وصوته النبيل ، الضابط نيقولاى نسترشوك ، قائد احد المواقع في القلعة ، الذي كان ينزف آخر انفاس دمه وهو يقول لنا :

« ... قولوا للأطفال الآتين كيف قاتل اباؤهم ، وكيف قاتلت امهاتهم » .



جاء دوري للزحف الى الماء ، اخذت زمزمية من الالنيوم ومضيت . كنت احس ان الثواني تتحول الى ساعات ، الاضواء الكاشفة كانت تدور وتنتشر في دوائر حول القلعة والنهر ، وزخات الرصاص لا تتوقف ، نجحت في العبور الى ضفة النهر . ملأت الزمزية وعدت ، صادفت جنديا سوفياتيا جريحا ، كان وجهه يتشقق من العطش ، وتوقفت وقدمت له زمزمية الماء ، ولم استطع الا ان اقول له :

« - خذ جرعة او جرعتين ، هناك اطفال ينتظرون الماء في القلعة » .

ولكن الجندي الجريح رفض الماء الذاهب للأطفال ، نظر الي ، ومضى يكمل زحفه وهو ينزف ، وخيل الي ان عينيه قد تحولتا الى قطرتين كبيرتين من الماء .

كان علينا ان نعثر على مصدر آخر للماء غير نهر موخوفيتس ، بعد ان اصبحت الطريق اليه مرصوفة بالجنث . وهكذا حفرنا بئرا في داخل القلعة ، وكان كل الذي حصلنا عليه هو الرمل المبلل . حاولنا امتصاصه فاندلع العطش كلسان نار .



لم يترك الهتلريون لحظة راحة واحدة لنا . كانوا يواصلون شن هجماتهم للاستيلاء على القلعة . آخر ما ابتكروه هو رص صفين ، او ثلاثة صفوف ، من

الجنود الاسرى السوفييت امام مجموعاتهم المهاجمة . لقد واجه الجندي السوفييتي « جريجوري ديرى فانكو » حارس بوابة القلعة ، مسؤول منظمة الكوموسمول في بريست ، مسؤولية حياته . كان عليه ان يصد هذه الهجمة الجديدة ، وان يتجنب في الوقت نفسه قتل رفاقه ، غير ان الغزاة تمكنوا من دخول القلعة ، بعد ان سقط المدافعون الجرحى العطشى خلف نوافذها ، وفي اقبيتها ، وابراجها ، كما تتكور الموجة وتسقط وتتناثر فوق الصخرة .

بعد سقوط القلعة ، انضمت لمجموعة من الانصار ، ورايت طفلتي . وهي في الثالثة من عمرها - تحت حائط الاعدام ، الى جانبي ، تمسك بيدي ، وقد شابت عينها .

- ٦ -

بخصل الماء تمضي للقاء نحات قلعة بريست ، المصور الروسي السوفييتي ، الكسندر كيبيالنيكوف ، حينما قالوا له ان شاعرا فلسطينيا زار قلعة بريست ، ويريد ان يلتقي بنحات المقاومة ، استقبلني ، في بيته في موسكو ، هذا الجذع من المرمر الذي يوشك ان تتفجر من جسده شجرة ياسمين ، وتنفوح منه رائحة الزنبق البري .

كنت لا استطيع ان ارفع عيني عن يديه ، اي برق انسكب من اصابع كفيه ، وذاب في الصخر الذي نحتة واختلط به ؟ لقد فقس الحجر بين هاتين اليدين ، واعطانا هذه الذرية .

في بيته تمثال نصفي للينين ، وتمثال نصفي لماياكوفسكي ، وثالث نصفي للشاعر يستين .

ينظر الكسندر كيبيالنيكوف الى التمثال النصفي للشاعر ماياكوفسكي :

- اية علاقة حميمة عجيبة بين النحت والشعر ... ؟ بين شاعر المقاومة ونحات المقاومة .. ؟ بين الذي يشبه سمكة الكافيار ، والذي يشبه حقل قمب السكر ... ؟

□□

الكسندر كيبيالنيكوف ينظر الى وجه ماياكوفسكي ، ثم يقترب منه حتى يلامس بيده وجهه ، كأنه يريد ان يوقفه ، وصوته يصعد من يديه :

ذات ذات يوم زارتني ليل بريك ، في هذا البيت . كانت تريد ان ترى كيف ارى
ماياكوفسكي واصوغه ... ؟ جاءت مع شخص وكان اسمه يوسف ... اقترب يوسف
من راس ماياكوفسكي ، ورفع يديه الى شفتيه وهو يقول :

— لا ادري ... اي فم هذا ... ؟

عندها اقتربت ليل بريك مني ، وضعت يدها على كتفي ، وقالت :

— انس ما قاله يوسف يا الكسندر كيبيالنيكوف ، فاننا اعرف فم ماياكوفسكي
جيذا ، وهذا الفم هو فمه .

□□

تكاد تصرخ لماذا كلها تماثيل بلا ارجل يا الكسندر كيبيالنيكوف ... ؟ ؟

صوت الكسندر كيبيالنيكوف يصعد من التمثال النصفي لماياكوفسكي ، وهو
يقول :

— كانت خطواتهم قصيرة في الطريق ، وما اقل ما مشى ماياكوفسكي ، ومشى
قبله يسينين ، فلماذا انحنت ارجلهم ، .. ؟ من اجل هذا حاولت ان انحنت القلب .

اي قلب كان عليه ان ينبض في الصخر الاسود .. ؟

□□

الكسندر كيبيالنيكوف ، تكاد تسمع خرير الانهار ينبعث من لحيته البيضاء
الطويلة ، وحفيف الاغصان من اصابع كفيه وهو يقول :

« ... ولهذا نحت الصدر من ماياكوفسكي ، والصدر من يسينين ، لان قلوبنا لا
تدق في اقدامنا ايها الصديق .

من التمثال النصفي لماياكوفسكي ، والتمثال النصفي ليسينين ، ندخل الى
تماثيل قلعة بريست . يقول النحات الكسندر كيبيالنيكوف :

« في صيف ما ذهبت لقلعة بريست ، ذهبت الى تمثال العطش ، رايت
اطفالا قد احضروا كؤوسا ملاؤها بالماء ، وراحوا يصبرونها في خوذة الجندي

العطشان ، الذاهب لنهر موخوفيتس ، لقتله الالمان ، وهو على بعد خمسة امتار من الماء ، لم استطع ان انتفخ من هول ما رأيت .

□□

اذن لقد نطق تمثال العطش ، الذي طوله سبعة عشر مترا من الاسمنت المسلح ، ونطق التمثال الرئيسي للمقاومة في قلعة بريست ، والذي ليس له اسم بعد ، والذي ارتفاعه خمسة وثلاثون مترا ، وطوله خمسة وسبعون مترا من الاسمنت المسلح .

مثل ضحكة كورس من العصافير يضحك الكسندر كيباليكوف وهو يقول :

« ... هذا التمثال العملاق ، الذي تظنه قطعة من صدر جبل ، مجوف من الداخل . ان سمكه هو خمسة وعشرون سنتيمترا فقط ، من الاسمنت المسلح . جاء بعض المهندسين الالمان وسألوني :

— من اين اتيت بهذا الجبل ونحته ، ومنطقة بريست ورؤوس الاشجار فيها هي رؤوس الجبال ... ؟

□□

تضحك لحية النحات الكسندر كيباليكوف وهو يقول :

« ان خمسين طائرة هيلوكبتر قامت برفع هذه القطعة من الجبل ، وحطت بها الى جانب قلعة بريست »

□□

غير ان التمثال الرئيسي لقلعة بريست ليس مجوفا انها العزيز الجد الروسي السوفييتي الكسندر كيباليكوف . وهذا التمثال المعجزة ، الذي هو قطعة من رأس جبل ، يريد ان يقول لنا كما قلت انت ذات يوم ، حدثنا سلوك عن طول قامة المحارب لقلعة بريست :

« ... ان طول قامة المقاتل في قلعة بريست ، والذي كان يدافع عنه طولها

مائة وخمسة امتار ، لم تكن خمسة وثلاثين مترا ، ولم يكن عرضه خمسة وسبعين مترا ، انه شيء آخر تماما ، - هذا التمثال الرئيسي «



انه شيء آخر ، هذا التمثال الرئيسي للمقاومة في قلعة بريست ، ايها الجد الروسي السوفييتي ، ان تمثال المقاومة ليس مجوفا ، ففي ضلوعه مليونان ومائة الف شهيد ، هم شهداء جمهورية بيلاروسيا ، شهداء جمهورية الشجر الابيض .

بيروت / يناير ١٩٨٢

هنا الماضي

في اللعبة الاخيرة التي نسجها الباحثون عن شبح الديمقراطية ، هنا ، والمتقفون منهم تحديدا ، استقر الفكر على نصابه ، واستقرت حركة الثقافة بنوازعها ، على الذي لم تقله — من قبل — علانية : الليبراليون يعودون الى طوائفهم ، والمحقوقون « الوطنيين » يعودون الى طوائفهم ، ناسجين للمكان هالة فاشية .

قاس هذا الكلام ، وقاس السكوت ... فالماضي تحكم طوقها .

قبل بضع سنين ، كانت مباراة المثقفين ، في الدعوة الى التغيير ، على اشد ما . وكان الكلام على المؤسسات ، في تلك السجال « الترفيحي » ، من صلب الهاجس الذي اعتري الواقفين امام هيكل اجتماعي لا يظهر من بنيانه الا السلطة .

جاءت الحرب . اقترب شيء وابتعدت اشياء . الصراع لم يتكافأ ، وأقصى مشروع بناء الدولة ، سواء أعلى صورة الحلم ، أم صورة ما كانه الواقع من قبل ، ليستتب بناء آخر : البناء المشوه لثقافة ، او شبح مثقف ، يجد في فشله ذريعة للدفاع عما كان .

الابن الضال يعود الى البيت ، الابن الذي اختار ان يضل عن البيت ، بحثا عن حلمه ، يعود الى البيت ، بل يرجع واشيا بشركائه في الحلم ببناء بديل . غير ان السلطة لم تستكمل قوامها بعد ، لتدهام الآخرين بناء على

وشاية هذا المثقف ، فيخول — هو — نفسه سلطةً ملتويةً في القمع : المافيا .

المافيا اذن !

لم يرغب عن الكثيرين نمو المافيا الثقافية، لكن الإشارة الى الامر صعبة ، لما قد تتضمنه من سوء فهم يؤخذ على محمل التهديد ، في هذا الطرف الذي تؤخذ فيه المناظرة الهادئة مأخذ صدام وعداء ، بالرغم من ان مجرى نمو المافيا ، واقعي ، يفرض العداء بالضرورة ، فالحجب صائر ما لم تكن في مشروعها ، حجب صائر في قشرة من التذاكي الواهي ، انذار خافت سيعلو رنينه ، امام استغلال فاشية الامس للفشل غير المقصود للديمقراطية اليوم .

للمافيا حجتها ضمنا ، وهي حجة لا تقنعك . للمافيا حجتها المرحلية الهزيلة امام حجة افكك المستور بالضباب ، وهو افق صلب منيد فيما وراء الضباب . للمافيا حجة المكان ، وانت غريب ، اوضيف ، لكن ، اين الثقافة من هذا كله ؟



ثمت جناحان للمافيا ، هنا . جناح اصيل ، طائفي اقليمي منذ نشوئه ؛ وآخر طارئ ، قد يغنو اصيلا بدوره ، في انحسار المشروع العربي الى اماراته الضيقة ، وهو جناح نما على الظواهر الطموحة ، من غير ان يشاركها دفع الثمن في المأزق .

الجناح الاول ، الذي سمي « ليبراليا » ، ظل امينا لمشروع لا يتضمن اي معنى تغييرى في اتجاه المجتمع ، مشروع احادي ، تختصره فكرة المحافظة على الكيان كما هو ، تحت مظلة التمايز الاقليمي ، وهم الفردية . ظل منسجما مع طروحاته ، بل اوغل في المذهب . كل الافكار ، والصراعات التي مرت ، لم تلامس منه الا السطح ، الذي تماوج فبدا — يوما بعد يوم — اكثر جاذبية ، متالفاً بفعل الانعكاسات الملونة على تماوجه ، وبفعل القمع الذي ازداد شراسة في المحيط العربي ، فكان القمع ، في محيطه ، هو الذي منحه بهاء البقاء .

انه يملك برهان ليبراليته ، يملك البرهان في غياب المحض ، في غياب اي نفاع عن البنى الثقافية الاخرى ، خارج هذا المكان ، انه ليبرالي حتى اشعار آخر . لكنها ليبرالية مغلقة . ليبرالية تحجب الآخر ، او تحاوره من السطح ، من مستوى النظر الى غريب ، يبتسم له برهة ، ويمضي .

إن تقترب من هذا الجناح - انت كغريب - تقترب بشروطه : انت محض دعاية لليبرالية . لست محاورا . لست حامل ثقافة ، او شريكا يؤصل التنوع . هذه تنحية اساسية في مشروعه .

وتمت مستوى آخر في تكامل هذا الجناح الحاجب ، داخل الكيان الاقليمي ، ذاته : التظاهر الطائفي في ليبراليته . اي : انه يقبل في صفوفه شركاء من طوائف اخرى ، لكنهم يبقون مسننات هامشية في عجلة نوريته . يقبلُ خَلْماً لتعزيز الشكل ، لتعزيز الظاهر من ديكور المسرح ، ثم يلفظهم في الاستراحة بين فصل وآخر .

لقد حدد هذا الجناح مهمته تحديدا مطلقا : الهوية الاقليمية هي هوية الطائفة . الوطن مختزل اذن ، ومحدد - بدوره - في اطار القول الثقافي لحامل الهوية تلك ، والهوية تواجه كل هوية اخرى : الـ « هنا » ، يواجه كل ما هو عربي هناك ، في الاطلاق والتعميم .

هذا الجناح ، « الليبرالي » كان ظاهرا طوال الوقت ، قبل الحرب والآن ، منسجما ، شريكا في تفجير التناقض ، حادا في الطرح احيانا ، ومتسامحا في احيان اخرى .

اما الوريث الجديد ، الذي لم تحدده صفة بعد ، سوى انه طائفي استتر بدعوى « وطنية قومية » لما يقارب العقد من الزمن ، فهو الاشد « ميوعا » في مشروعه ، بالرغم من ان قراءة ما قد تراه تجسيدا لرد فعل على ظواهر الثقافة العربية ، وعلى هم ثقافي عربي كان مظهره الانتفاخ حول المقاومة الفلسطينية ، كتابةً وطموحاً .

بدأ هذا « الجناح المتستر » في مواجهة المؤسسات التي يستمد منها الجناح « الليبرالي » هويته الاقليمية . واستمر منخرطا في اتجاه يحمل هموم

التغيير . كان حاملا للثقافة المضادة ، متكئا على الموضوعات الاكثر جاذبية على الصعيد العربي القاري : المقاومة الفلسطينية ، الحركات الوطنية ، الثورات الاخرى ، ومظاهرها بعامّة . ونقول « متكئا » لأنهم قدموا - فيما بعد - البرهان على كونه اتكاءً ، لا اكثر . والاتكاء بقصد المنفعة الشخصية يسمى انتهازية ، ببساطة .

« الجناح المسترّ الانتهازي » لم يكن موهوبا ليشغل مكانا في الهم الثقافي ذاك ، فارتد الى مساحة تتقاطع مع مشروع الجناح « الليبرالي » : الطائفية والاقليمية . ومن ثم بدأ غزلهما المتبادل ، عبر تنازل من جانب الجناح المسترّ يجعل من الجناح الآخر معززا بخادم ، لا بشريك . فالخريطة السياسية هي في اساس التفكير الثقافي « الليبراليين » ، والمحاصصة ، التي استتنت بعض الطوائف من اسلاب السلطة ، هي المحاصصة ذاتها بين الجناحين ، بالرغم من الهوية الواحدة للطروحات .

لم تكن ردة « الجناح المستر » بغريبة ، ولها ما يماثلها ، على الصعيد العربي كله . ففي الالتفاف الكبير حول المقاومة ، ثقافياً ، قبل سنين ، ردّاً على الهزيمة ، سارعت الانظمة ، بدورها ، الى تبني هذا المفهوم الثقافي ، لتطويق الشعور الجارف بعجزها لدى شعوبها . لكن هذا التمويه لم يدم ، وعاد القمع الثقافي ليشمل النتائج كلها . وقد ساهم في القمع كثير من المثقفين ، ممن يشغلون مناصب في المؤسسات ، وكان هؤلاء من قبل ، دعاة المفهوم الثقافي الذي انتجه العصر الذهبي لصعود الثورة . والامر واضح برمته ، ان ليس كافيا ان تتكئ على « موضوع » ذي جانبيه ، بل ان تكون موهوبا ايضا في تعبيرك . والعودة ، هنا ، الى مائدة سلطة مضمونة هي صون لمكانة لم تكن لتضمنها الثقافة لمن لا يثرونها .

وفي السياق الشبيه بذاك ، سياق انكفاء الحركة الوطنية ، بحكم عوامل لا يد لها في اكثرها ، لم يرجع « الجناح المستر » الى مائدة السلطة كما فعل آخرون ، في اقطار اخرى ، لأن السلطة لم تستجمع قوامها ، هنا ، بعد ، بل اتجه الى الطائفة . بحثا عن قارئ فاشل يصعب العثور عليه ، يقبل به حاملا لثقافة فاشلة ، في افضل الاحوال .

اكتملت حلقة « المافيوزا » انن ، بالوريث الجديد ، الذي يبيض بيضة من الذهب في صحن الجناح القديم ، والرصاصة تتوج الطائفة . لكن في الطريق متسعا لاستطرادات وجبهة : الوريث الجديد لـ « وهم الفرادة » و « التعالي الاقليمي » يحبك مشاغله الجديدة في مؤسسات تدعي احتكار الهم العربي الوطني ، اي انه اقل انسجاما من الجناح « الليبرالي » ، الذي ينخرط في مؤسسات لم تتزحزح عن مشروعها . ولربما امكن التساؤل ، في هذه الحال ، عن جنية طروحات الجهات التي تدعي الهم الثقافي العربي ايضا . غير ان للتساؤل تشعباته : الطائفية تتصاعد ، والمؤسسات تهرع الى التمثيل ، بشكل او بآخر ، والانحطاط يتسلسل في حلقاته . والاكيد الاكيد ان المثقفين هم اقل امانة على همومهم ، والاكثر تنكراً للالفق ... والمافيا تحصد من الحطام اسلابها ، والقارىء بعيد .

سليم بركات

اقواس

عبد الوهاب الكيالتي:

وحدة اضداد تناصرت... فكان الدليل

حاول ان يكون سيمفونية الاضداد الفلسطينية فكان الضحية - والدليل . كان يحلم بان يكون العلاقة بين عصاف الحبر ووشوشة الدم . بين سيمفونية حاملة تحتسيها اذنه في قاعة « البيرت هول » وشبهة خطر اطلقها في المخيم .

حاول ان يثبت المعادلة المستحيلة :

انت تمشي في حقل الغام - انت تمشي في حقل بنفسج .. بوسعك ان تقلب من الحقلين . لا بل هذا واجبك : ان تحيا الحياة . كان يسعى الى مزج البارود بالثلج في كأس من الكونياك . ويحلم ان يحتسي السكينة من محبرة الدماء العاصفة . ان يلج حقل الغام ثم يلتمس زهورا يقطعها لابنتيه رندة وكندة !

كان يحلم بان يعيش كأي مواطن سوي .. وهو الفلسطيني ! ان يشهر البندقية في العرقوب ، والكلمة في هايد بارك ، وعند المساء يرشف الشاي امام شاشة التلفزيون ، يده في يد زوجته ، ورندة وكندة في حجره .

هل يحق لنا ان نشم الهواء دون مرافقين ولا مسلحين ؟ هل يحق لنا نحن الفلسطينيين بالهوية النضالية ان نتجول في الشوارع ضجرا او فضولا مثل أي « مواطن » ؟ ان نقعد كرسيا في مقهى على الرصيف ، نسترخي بكسل تحت شعشة الشمس ونفكر ، ولو للحظة استثنائية ، برحماننوف ونحن نحتسي القهوة دون ان نتزود بما يثقلنا من دروع واقية مضادة للرصاص ؟

هل يفضل علينا هذا الزمن السعيد فيمنحنا شرف نسيان الخطر بين اللهاث واللهات ؟

اكلمنا واقفنا نلتقط نفسا واحدا بين اللهاث واللهات باغتتنا لسعة رصاص ؟

لو عاد عبد الوهاب الى الحياة ويعث من جديد لقال نعم وعاود تجربته المستحيلة .

ابو السعيد .. عبد الوهاب .. كان متواضعا حتى الشهادة ، طموحا حتى اللاشريعة .

قال لي مرة بعد ان عاتبته على عدم تحوطه :

— لست مناضلا محترفا .. ولا اهتم النضال « رهينة » . صحيح انني ثائر .. لكنني احب سماع بيتهوفن ايضا .. ولعب التنس والسباحة وتناول كاس من الكونياك في حانة راقية وارتياء قميص نظيف .

قلت :

— بين الرضاصة والرصاصه !

قال متضاحا :

— انت قلق حذر حد الافراط .

قلت :

— البحر من ورائنا يا دكتور .

ارسل ضحكة مجلجلة وقال بمرح :

— اذن نقاتل قليلا ونسبح قليلا .. السباحة متعة كما القتال واجب .

كان بين الحين والحين يذكرني مطمئنا بانه استبدل القلم بحربة بندقية .

لكنه حين سقط لم ينزف حبرا .

او ان التراجع فات . وطأت قدمه محراب حقل الالغام المزهرة المقدس .. واغصان البحر اللجي من ورائه تمتد نحوه تغويه .

قال لي بعدما استشهد ماجد بلهجة المعاتب المتفجع :

— كيف ينزل فندينا ؟ كيف يسافر بلا حرس ؟ وكيف .. انها الثقافة تغويننا . نتذكر اننا كتاب وننسى اننا محشونون بالخطر ومقاتلون .

سألته :

— وماذا عنك ؟

قال ، وقد تجلجل وجهه بابتسامته البريئة المتفائلة المعروفة :

— ما عدت قائدا .. انا الآن : المؤرخ الفلسطيني .

وكانما تذكر ابو السعيد في تلك اللحظة تاريخ جلده ليهرب منه ومن جلده متناسيا حاضره ومستقبله فهرب اليه وصادرتة ذاكرة الوطن . صادرة حاضره فلسطين .. لا بل مستقبلها .

كيف نصوغ معادلة تسمح لنا ان نحيا حياة « طبيعية » سوية وان نظل فلسطينيين في ان ؟ تلك هي المسألة كان يقول ابو السعيد .

وكيف نؤلف بين الفعل والتأمل ؟ بين ركوب البحار الصاخبة الذاخرة نحو الوطن .. وبين الساقية الآمنة الهادئة التي تعدنا بعالم ساكن من الوهم .

تسكن في مدينة السكينة فيسكنك الصخب مواطننا اول .

حدثني ونحن نتمشى في شوارع لندن الضبابية عن مشاريعه المستقبلية وفي عينيه يتقد تغاؤل جموح ثم توقف فجأة وشردت عيناه بعيدا . قال بعد ان جللت الكابة وجهه وخمد البريق :

— لماذا يتسع هذا الوطن الكبير للملايين الشهداء ويضيق باحلامنا الصغيرة ؟

ولما انس مني صمعا موحشا قال يتكلف المرح مرة اخرى :

— اذا ضاق علينا الكون .. ابحرنا في اتساع الجرح .. انا متفائل .

مضى ضحية فرضية وحدة الاضداد . دمه بوصلة وجسده دليل وشرac :

« ان تقاثل .. وتشم الهواء .. وتلعب التنس .. وتخطب في الفاكاهاني .. وتحسني الكونيات في الدولشستر .. وتؤلف موسوعة سياسية .. وتسمع بيتهوفن في البيرت هول .. كيف ؟ وانت الفلسطيني ! »

لكنه حاول .. وذهب ضحية المحاولة . حاول ان يكسر قوالب المعادلة . ان يحطم البدهي . ان يهزأ بالتداول وتحصيل الحاصل .. ان يصوغ معادلة وحدة اضداد مستحيلة .. فكان رياديا استثنائيا دائما .

لن يحسني ابو السعيد بعد اليوم كاسا من الكونيات في فندق « الدولشستر » . ولن يحضر اجتماعا في الفاكاهاني .. ولن يزور معرض الكتاب العربي في السنة المقبلة .. ولن يكتب الجزء الثاني من تاريخ فلسطين الحديث .. فقد صاد حاضره اصابه .

لكن هذا الموسوعة الفلسطينية الملحمية سوف تكون دليلا قاطعا واستثنائيا في مختبر ثورة ، شهداؤها احياء واهياؤها شهداء .
مؤنس الرزان

النص والسيرة

(١)

لو حصل ، على سبيل الافتراض ، انه تسنى لنا الاطلاع على سيرة حياة الشاعر الفرنسي المعاصر يوجين غيلفيك (ولد في ١٩٠٧/٨/٥ في مدينة Carnac الواقعة على الاطلسي في منطقة بريتاني الفرنسية) ... ولو قرانا اشعاره المنشورة في ثلاث عشرة مجموعة ... لوصلنا الى تصورات تختلف الى حد كبير عن التصورات التي تقدمها القراءة العارية لاشعاره ، دون اختراقها بسيرة حياته ، وسيرة افكاره وآرائه النقدية .

هذه الفكرة الاولى ، حول تناقض نص الشاعر وسيرته ، قدمتها لنا قراءة اشعار هذا الشاعر ، وبعض افكاره وتصوراته النظرية ، فضلا عن سيرة حياته ، عبر حوار اجراه معه الشاعر العراقي المقيم في باريس ، شوقي عبد الامير ، ونشره مع مختارات مترجمة من شعره ، في كتاب صغير بعنوان : « غيلفيك ... شاعر الكلية والاشياء والصمت » . منشورات دار الفارابي ١٩٨١ .

ان تكمن جملة التناقضات بين النص والسيرة ؟

كيف تتجلى ؟ ولماذا هي .. هكذا ؟.

لماذا التناقضات بين السيرة ومنطوق النص الشعري ؟

ربما لأن الذي يتجلى في التعبير ، يكون احيانا ، شكلا من اشكال (التعويض) عن احباط حياتي ... سد نقص ... ملء فجوة الفراغ في الحياة بالكلمات : حيث يدعي الاعمى الرؤية ، والاخرس يثرثر او يغني ، والحزين يرسم صورة الفرخ ...

وربما جاء ما يطفو على ظاهـر القناعات البشـرية أو السلوك ، ليخفي نقيضها تماما ، بحيث ان ما يرسب في قاع اللاوعي ، يسير في اتجاه معاكس لما يظهر على سطح الوعي .

فاين تكمن حقيقة (الانا) في هذا الاشكال ؟ اهي في ظاهر السلوك والتصريح الواعي ام في كامن اللاوعي المخفي ؟

كيف نستطيع ان نفـسر ، على سبيل المثال ، كون الشاعر يوجين غيلفيك الذي اثارت قراءتنا له هذه الاسئلة ، قد عاش اوسع ما يكون بين الناس ، وكتب اعمق ما يكون عن العزلة (عن الوحدة والصمت) ؟

التزم غيلفيك كما نعلم بالحزب الشيوعي الفرنسي في عام ١٩٤٢ حين كان العمل في هذا الحزب سريرا ، وقد سماه النقاد احيانا « بالشاعر المادي » ... ولكن اعجب ما في هذا الشاعر « المادي » انه يبدو الاكثر حنيئا للروح نسـمعه يقول :

« اذا ابتسم لك حجر

فهل ستجـرؤ على الحديث بذلك ؟ » .

هل نستطيع ان نحمل هذا النص التفسير التالي : نحن هنا امام جبل بين حالتين : احساس الشاعر بان وراء حسية الوجود معنى جوهريا يحرك الاشياء (جوهرا يجعل الحجر يبتسم) ... وكايح معتقدي يمنعه من التصريح بذلك (اعتقاده بمادية الاشياء ، فلسفيا واجتماعيا ..) ، وعلى هذا الاساس يحس بان حاجزا ما ... يمنعه من البوح بابتسامة الحجر ...

في كل حال ، نستطيع ان ننفذ الى عمق القول الشعري للشاعر ، عكسا ، مع حوار هـ .

ها هو يقول مثلا (ص ١٥ من المرجع المذكور آنفا) : « انني استلهم من جسد المرأة اكثر مما استلهم من حركة الاضرابات .. » .

اننا بدءا من هذه (الفكرة – المفتاح) نستطيع ان نورد جملة ملاحظات حول يوجين غيلفيك .

فنحن هنا ، اولا ، امام شاعر ذي التزام اجتماعي / مادي / سياسي / محدد ، يفترض فلسفيا ، التفاؤل الاستراتيجي البعيد .. ولكننا نفاجا بالياس العميق الذي يغلف عالمه .

ونحن هنا ، ثانية ، امام شاعر عاش طويلا وشاسعا مع « الناس » ، مع النبض الاجتماعي والسياسي للمجتمع ، ولكنه كتب عميقا عن « الاشياء » ،

والكلمات ، والصمت ... عاش بين الناس وارتد الى الاشياء .

(٢)

ثمة مجرى هروبي كبير في كتابة هذا الشاعر ، حتى كانه يحفر عكس مجراه الذي اختاره ، او كانه يجذف عكس تياره المائي الذي قذف فيه قاريه او جسده .

والا ، فكيف تصبح بالنسبة اليه ، قريته (كارتاك) على اطراف الاطلسي بحرا على اطراف العدم يختلط بالعدم . ص ٨٧ من المقتطفات ... وكيف تختصر الحياة بالنسبة اليه ، بكتابة على حائط ، في عمق الظلام ؟

« اكتب لك على حائط

في عمق الظلام » ص ٧٦ من قصيدة « اكتب لك ... » .

(٣)

في قراءة غيلفيك ، تحس ان هناك دائما معنى غائرا ومستورا في الحياة والاشياء ... تحس انه لا بد ان يتكلم الصخب بالصمت ، وان يتغلف الانسان بالاشياء ، وان يدخل العدم في الوجود ، وربما لهذا السبب بالذات وجدت الكلمات .. او ، وجدت الكتابة .

إذ ، ما هو الشعر في بعض حالاته ؟

اليس مشروعا للاستبدال ؟ مشروعا للتغيير ؟

اليس اقتراحا على حافة اقتراح الوجود ؟ .

إن غيلفيك يقول: « الكلام هنا ليس إلا وسيلة للوصول الى شيء ما ... » .

عدة افتراضات نستطيع ان نقترحها في تعاملنا مع عالم غيلفيك . فهو بمجمله ، عالم مائل نحو ما هو ابعد واخطر من الصمت . انه عالم مائل نحو « الرعب » .

إنه يقول ، في مجموعة « كرة » :

« شيء مغلق

قشعريرة

ثقل

من يكون هنا ؟

قصيدة .. ربما

او انها نهاية ايامي .. » .

ويقول في قصيدة (كارناك) :

« عظام الموتى

موجودة في الهواء .. » .

ويقول في قصيدة « اكتب لك » :

« ليس لي الفق

وراء هذا الحائط الذي كتبت عليه

.....

حيث يتعالى النهار مثل فحيح

وكما تنفخ نار عارية وحيدة

في الطرقات ...

وغيليليك هو الاشد وحدة وقسوة حيث يقول في « خفقات » :

« لا جناح

لا طائر

لا ريح

ولكن هذا الليل

ليس الا خفقات غياب الضجيج » .

ثم ينتهي في الصمت الاعمق :

« الصمت

المتراكم على صمت اعمق » . ص ٦٨ من قصيدة « إثارات » .

(٤)

لماذا الرعب ؟ وكيف يتجلى في عالم هذا الشاعر ؟

يتجلى باحساس مدمر بالوحدة . واحساس مماثل بتكرار الاشياء . ودورها

المكررة المملة .

انه يقول :

« المد والجزر

الماء نفسه

الشمس الغاربة نفسها

نفسها ؟ .. » . ص ٢٦ من قصيدة « الماء نفسه » .

وحيث أن في العالم ثثرة ، حسب ما أرى أن غيلفيك يشعر ، فلذلك صار ميالا الى الاختصار . فهو ، في مقاطعه ، شاعر اختزال . يقول :

« هدف القصيدة هو الوقوف عموديا امام جريان الزمن . لذا فهي حتما تكون قصيرة .. » ص ١٢ من المرجع ذاته .

وهو اذ يشاكس « سيولة الزمن » بميله القاسي الى تجميد اللحظات او تصنيفها ، يحاول ان يرسخ لنفسه املا (او وهما) بالفرح .. واغرب ما فيه اعتقاده بأن فرحه (المستقبلي) هو (حالة فيزيائية او بيولوجية) .. انه يقول :

« حسب آخر تحليل ، ان كل ما هو في داخلي ، ذاهب باتجاه المستقبل ، شيء ذو طبيعة فيزيائية ، وبيولوجية ، لذي حاجة عميقة يسميها الرمزيون حاجة دائمة النضارة ، للنضال ضد الظلام ، ضد الجريمة ، ضد المرض ، ضد الحزن ، الذي اعتبره مرضا ، واسميه بتعبير ديني « خطيئة » اريد ان املا رغبة الفرح في نفسي .. هذه الرغبة التي تشبه شهية فيزيائية » .

★ ★ ★

هذا الشاعر المشاكس .. يوجين غيلفيك .. المتأثر بأحاسيسه المباشرة اكثر من تأثره بوعيه .. شاكس ماذا ؟ وعلى اي معنى اعترض ؟

يصرح بالفرح ويضمم اليأس .

يعيش في الصخب ليكتب عن العزلة .

وينظر الى الناس ليرى الاشياء .

محمد علي شمس الدين

رياضيات ضي الشعر

جاك روبو في مجموعته الأخيرة « نَم »

ولد جاك روبو عام ١٩٣٢ في كالوير (الرون) . شارك في تحرير مجلة Action Poétique حين كان الجدل قائماً حول الالتزام في الشعر ، كما شارك في تحرير مجلة Change حين كان تأسيس هذه المجلة رداً على « سكونية » مجلة Tel Quel . كان ملتزماً في البداية ، أي في حاسة ، أيار ١٩٦٨ ، حيث كان ، إلى جانب غيفيك وناتالي ساروت وميشال بوتور ، وهنري دولوي ، وجان - بيار فاي ، وموريس روش ، وفرانك فينلي ، وجان دوفينيو ، وآلان جوفروا ، بين أعضاء « المكتب الموقت » لجمعية « رابطة الكتاب » التي احتلت في فندق ماساً (٢١ أيار) مكاتب « جمعية أهل الأدب » (S.G.L.) ، داعية الى رفض الوضع الأدبي القائم ، و « المساهمة في بناء مجتمع جديد ذي طابع اشتراكي » . ماذا بقي من التزاميته على المستوى الجمالي ؟ بقي (ربما) هذا الاهتمام الخاص بالشعر الشفهي .

ولكن الاختصاص الأول لجاك روبو ، أي الرياضيات ، يقربه أكثر الى « عبادة الدلالة الصافية » وبالتالي الى شعراء مجلة « تل كل » وأدبياتها ومنظرها ، ثم مجلة « شانج » بعدها ، اذ نجد في شعره بعض الآثار لمعادن أدبية لوحظت عند فيليب سولرز . ولكن ما القول في ادباء ، وخصوصاً في شعراء تكون تجاربهم في الدرجة الاولى ، تابعة : في « تل كل » للفلسفة البنيوية ، ثم في « شانج » لاكتشافات تشوسكي حول التكوينية - التحولية التي ثورت اللسنيات الحديثة ١٩ .

الشعر والرقم

ليس جاك روبو الشاعر الوحيد الذي مارس اختصاصاً علمياً « خارج » الشعر ، او الى جانب الشعر ، فمعروف أن ايف بنفوا كان قد تخصص أيضاً في الرياضيات والفلسفة . وقد تأثر

بعض الشعراء الفرنسيين باختصاصاتهم العلمية . فهذا لوران غاسبار مثلاً (وهو طبيبٌ جراحٌ مُمارِسٌ) يسجِّل بعض التجارب الشعرية ، على حدود التقرير الطبيّ ، او ينقل بعض انطباعاته في الاردن حيث مارس عمله ، على حدود التحقيق الصحفيّ أو التقرير الانثروبولوجيّ . . . ولكن ، اذا عدنا الى جاك روبو ، فلماذا يعني لنا شكل تساعية تساعيات (كقصيدة ناووس بترارك ص ١٠٧ - ١١٨ من هذا الكتاب) تساعية مؤلفة من تسع قصائد تساعية ؟ او سونيه سونيتات (أي اربع رباعيات وثلاث ثلاثيات) ؟ ماذا يعني لنا نظام القوافي الصارم في هذه الحال : القوافي في قصيدة ناووس بترارك المشار اليها محدّدة بكلمات تعود مُقلّبةً في أجزاء القصيدة مع نظام صارم ايضاً لتقليها ؟ البنيوية ونظرية المجموعات ثم ماذا ؟

يعلن جاك روبو في هذه المجموعة الاخيرة انها برنامج قراءة ، وانه يكتب شعراً شفهيّاً ونثراً شفهيّاً (ان نقول الشعر) . كتابة كشفها للفرنسيين خصوصاً فيليب سولرز ، ولكن يجب ألا يغيب عنّا أنّ هذا الاتجاه معروف لدى روبو ، على الاقل منذ اهتمامه بالشعر الشرق اقصويّ (مجموعة *Mono no aware* ، شعور الاشياء - او حنين الاشياء - سيفيرز ١٩٥٢) . والذي يعرف جاك روبو انه من افضل من قدم شعر التروبادور في ترجمات - اقتباسات من نصوصه وحتى في المجموعة التي بين يدينا ، نرى اقتباسات من بترارك ثم من الشعر الايرلندي القديم ، ثم من الشعر الهندي . . . امّا الجزء الاكبر - والاساسي - من الديوان (الجزء الذي نتقل بعض النماذج منه) فيعود وجوده الشفهي والكتابي الى ست سنوات خلت .

الشعراء يستردّون قيثارتهم ؟ ربّما . وبلاستفادة ايضاً من الوسائل السمعية ، البصرية ؟ لما لا ؟ ولكن نظرة واحدة الى بنية بعض القصائد تكفي لتغيير هذه النظرة . « فلنسمعه مثلاً يقول عن الجزء الاخير من ديوانه : « منسف الريح » ، ييبا ، ويتباغو ، نافاغو ، زوني - نافاجو ، ياباغو . . . » ٤ مرات ٤ قصائد مقتبسة من الشعر الهندي تحتّم كتاب الشعر الشفهيّ هذا .

كل واحد هو أربعة ، الجهات الاربع ، اشياء ثمينة ، الوان ، عوالم . الخامس هو الواحد : فوق ، تحت ، وراء ، امام ، حول . الشمال الجنوب الغرب الشرق نحن ، على الأرض المظلمة ذات الفروة الخضراء .

الغيوم

« طرف أصابعنا يحمل أثر الريح »

*

الرقم حاضر ابداً في قصائد جاك روبو ، حاضر ومُكثّف بذاته ، اي مغلق ، ثم اطلب للقصيدة مبرراً في ما لا مبرر له . الشاعر لا يتحرر من سجنه الا ليجد « سجن احلى » . اذا كان

صحيحاً ان الشعر الفرنسي ينقسم الآن ، من وجهة نظر معينة ، بين اتجاهين قطباهما مالارميه وفاليري ، فان جاك روبو من السلالة الفاليرية : « حتى اندهاشاتي مؤمنة (مؤكدة) : إنها غبطة سلفاً ، انها من الرقم » (فاليري - الأعمال الكاملة في مكتبة البلياد - الجزء الاول - ص ٤) .

ولكن الرقم عند فاليري ليس جميلاً في ذاته ، انه جميل بقدر ما يتحكم بمحتواه (أي ، صوتياً ، بالنبرة ، اذا جاز التأويل) . النبرة التي تتجاوز الرقم ، ولكنها تفاجئنا بالضبط حين نكتشف انها خاضعة برغم ذلك للرقم ، أنه من الممكن « ايجادها » في الرقم . وشعر روبو يعلن نفسه منذ البداية رتيباً . شعر لا يستفيد من هذا الصراع الذي يقوم عليه جزء من جمالية الشعر القديم (الموزون) ، الشعر الذي يبقى للزمني صرحاً من الكلام لا زمنياً ، لكي « يخلده » .

والقصيدة الاساسية في هذه المجموعة (قصيدة « نم » Dors) مؤلفة من قصائد فرعية لها توزيعها الحسابي الذي حاولنا ان نعكس الجانب المهم منه بنقلنا نماذج من قصائد لها اكثر من « أداء » .

الصلح ، في شعر روبو ، بين المعنى والمبنى ، هو صلح اللاشكلي مع شكله ، حيث الصمت هو الشكل الأخير للكلام ، في هذه الحال تكون الرتبة « مقصودة » . وتكون القصيدة - الشيء ، في جوهرها ، لا اتصالية ، والشعر « لعبة » كاملة أي منتهية .

جاك الاسود

نماذج :

I

أحد

جاء منه

صمت

شيئاً فشيئاً

أحد

يجيء منه

هذا الصمت

II

ليل

ليل

سوف تجيء

سوف
 يرى على
 الـ
 جذران الوحل
 الأصفر
 للمصاييح وا
 صـ
 لاً من الخا
 ريج
 ليل
 سوف تحي
 سوف يرى
 ليل
 سوف يكون
 في
 الظلام الـ
 ظلام
 الأكمل
 الذي
 يستتر فيه ليل
 سوف
 تحي
 ما
 ذا تأمل
 السنوات
 خيبت الأمل
 الكتب
 تتكدر
 ما
 ذا تأمل
 III
 الماء

أَتَعِدُّ

دُدُّ

فِي الْـ

سَجَرِ

لَا فِي

الـ

سَجَرٍ ، فِي

أَنَا الْمَاءُ

بَلَا قَوَى

IV

صَمْتُ

لَا

غَيْرِ .

لَا

لَوْنِ

يَتَرَبَّصُ

بِالْثَاقِذَةِ

لَا هُدْبَةُ

مِبْلَلَةٍ

يَبْطِنُكَ

سَطُورِ

لَا تَقْرَأُ

مَا

ذَا تَأْمَلُ ؟

الْلَّيْلِ

يَمْلَأُ يَدَيْكَ

الْكُتُبِ

تَتَدَافَعُ

الْجُدْرَانِ

تَتَطَاوُلُ

مَا

ذَا تَأْمَلُ ؟

V

صمت

كل

ضجّة

عطش

بلا ماء

أستيقظ

واسمع

صرخة

صرخة

من قبل أن

استيقظ

VI

صمت

صمت

مفتوح

إلى

الليل

بغير

كانج

VII

الماء

أصعد في

الماء .

سفع

الحائط الشاطئ .

وحيداً

IIX

نافذة

تفتح

النافذة

يلفحك

الهواء .

تراجع

أعين .

لِمَ

نور

حيث لا شيء

ينتظر

أن يرى

IX

أستيقظ

لكن قبل

صرخة

صرخة

تنتظرنني اذا

أفقت

X

الظلام

ظلام

ظلام

و

هنا

أب

دأ

لا شيء

اسم الكتاب :

Jacques Roubaud : Dors précédé de Dire la poésie

Gallimard , Septembre 1981 .

كافكا: رسائل حول "البيت اليهودي"

هل كانت لكافكا فكرة صهيونية ؟ سؤال قد لا يطرحه نص كافكا الأدبي ، بل تطرحه رسائله الغزيرة الى ملهمته الألمانية فيليس باور التي كان يحدثها عن كل شؤون حياته اليومية ، ظانا ان هذا البوح لن يرى النور في يوم من الايام ، ولكن الرسائل نشرت في كتاب عن دار « شوكن » . وفي الرسائل التالية يحاول كافكا اقناع صديقته بالتطوع والمشاركة في خدمات « بيت الشعب اليهودي » في برلين ، كما يعرض وجهة نظر مبكرة عن الفكرة الصهيونية . ننشرها لمجرد الاطلاع :

براغ ، ٢٩ تموز ١٩١٦ .

.... وبالنظر إلى مشاغلك الراهنة ، لا ارى انك ستجدين متسعا من الوقت للمشاركة في « البيت » وانا شديد اللفة لسماع خبر اشتراكك ومساهمتك ما يهمني (ويهمك ايضا) ليس الصهيونية بل ذاك الشيء تحديدا ، وما يمكن ان يفضي اليه .

براغ ، ٣٠ تموز ١٩١٦

عزيزتي — قرأت بطاقتك من جديد . ماذا ستقولين للدكتور ليهمان (١) في كل الاحوال ضعي نفسك تحت تصرفه ملازمته تظل الطريقة الافضل لقضاء الوقت ، باستثناء الرياضة والتنزه .. انه اهم بمئات المرات من المسرح او الشاعر كلاوند او المثلة غيرسون ، او البقية الباقية . فضلا عن ذلك ، هي واحدة من اكثر المشاغل متعة وصفاء . ان المرء لا يساعد بقدر ما يبحث عن المساعدة ، هذه الممارسات تتيج جمع الكثير من العسل يفوق ما توفره كل الازاهير في غابات مارينباد . لا اعرف كيف خامرتك فكرة ان الطلاب وحدهم هم المطلوبون ، لا حاجة للقول ان الطلاب (من الجنسين) ، ومن الاقل انانية ، الاكثر تصميميا ، الاكثر نشاطا وهممة ، الاكثر رقة ، الاكثر استقلالا واتساع بصيرة — هم الذين بدأوا المبادرة وتابعوها ، لكن الجميع لهم حق مماثل في ان يكونوا جزءا منها (٢) .

براغ ، ٢ آب ١٩١٦

عزيزتي - ارسلت لك نسخة من « المجلة اليهودية » . مقالة ماكس (٣) تظهر ما كان منكبا على انجازه ، واقتباساته من الرسائل توضح نموذج الفتيات المطلوبات ، والزوايا الانسية (وهي ليست كما يجب) تعكس جوا صهيونيا غريبا ، رغم ذلك ، لا حاجة بك للارتياح في « البيت اليهودي » من خلال الصهيونية ، تلك التي لست تعرفينها بعد بصورة كافية . من خلال « البيت اليهودي » - الاكثر قربا من قلبي - تتحرك قوى اخرى وتمارس تأثيرها ، اما الصهيونية ، اللصيقة بمعظم يهود اليوم ، فهي في حواشيها الخارجية على الاقل مدخل الى شيء ابعد واكثر أهمية . ما فائدة الكتابة ؟ لا تزالين صامتا .

١١ ايلول ١٩١٦

عزيزتي - لا يزال الوقت باكرا ، العمل ينتظرنني ، ورئيسي ينتظرنني ، ورأسي في حاجة الى النوم من جديد . قد يفضل الاتكاء على مسند الكرسي ، لكنني هنا ، اجلس الى التي الكاتبة من اجلك . يبدو ان المتعة التي تقسمها رسائلك لا يمكن التعبير عنها بسوى توفر المساحة ، توفر فراغ لرفقي . اهم الاشياء انك اجتمعت اخيرا مع « البيت » . ويقرر ما هو مسموح به هنا ، اوافقك تماما على رأيك في الجانب الخارجي ، على نقدك وإطرائك (رغم انني لا أرغب في قبول البيانو نموذجا لاثاث بيتنا) ، ذلك كله عرضي ورمز المستقبل . العنصر الانساني هو الاساس ، العنصر الانساني فقط . ارغب حقا في سماع المزيد من ذلك . بعض الكلمات أيضا عن الدكتور ليهمان وعن محاضرتك . لا أفهم التناقض في قولك انك فوجئت تماما بما سمعته (وافترض أنك عنيت شيئا من الانتقاص) ، ثم شعرت بالحيرة لزمان طويل إزاء الافكار التي عبرت عنها المحاضرة (وهي الجديرة باثارة الكثير من الدهشة ، وليس القليل منها) .. وبالمناسبة ، فيما يتصل بالمحاضرة ، يبدو أنك كنت محظوظة بصورة خاصة ، إذ أنها عالجت المسألة الجذرية التي لا سبيل الى إبقائها في حالة سبات ، بل جعلها تلتهب وتتوهج مرارا ، لتهمز ركائز الصهيونية ذاتها . ولكن هذا العمل الابتدائي ، بقدر ما يهمك أيضا ، فهو ربما الافضل حماية وتغطية في وجه تلك الاضطرابات ..

١٢ ايلول ١٩١٦ :

عزيزتي - لقد المحت في رسالة البارحة إلى بعض الاشياء التي سالتني عنها ، وإن كانت ليست الاهم . عزائي انني لست قادرا على طرحها كتابا ، أو حتى البوح بها . في هذا الموضوع ليست افكاري بالوضوح الذي تريدينه ، وهي ليست واضحة حتى بالمعنى السلبي ، وحتى لو كانت كذلك لما بحثت بها . حين أضع بين يديك مجلات وكتباً قد أكون احاول إرشائك الى مناخ فكري أراه مناسباً لك . لهذا أشعر بسعادة غامرة لأنك عالجت

فكرة « البيت » بصورة مستقلة تماما وواقية ، وتنويع الآن جعلها هدفك . حقيقة « البيت » وحدها تستطيع تعليمك اي شيء ، أية حقيقة مهما صغرت ، لا تتعصبى معه او ضده ، او ترخي العنان للاقاري كي تؤثر على ذهنك المفتوح ، سترين اولئك المحتاجين الى العون ، وفرص تقديم العون الشرعي لهم ، والقوة التي في داخلك لبذل العون - فساعدى . الامر بسيط ، لكنه اشد عمقا من أية فكرة جنرية . كل ما تسألين عنه سينبع بصورة طبيعية من هذه الحقيقة البسيطة ولا أرى رابطة روحية تجمعنا اكثر من التي يخلقها هذا العمل . انه الطريق الايجابى الوحيد كما اعتقد ، أو هو العتبة التي ستقودنا الى التحرر الروحي . ومن يساعدون سيبلغون هذا الهدف قبل اولئك الذين تبذل لهم المساعدة . حازري مغبة الإيمان بالعكس ، هذا هام جدا . أي شكل ستتخذها المساعدة في « البيت » ؟ طالما أن الناس طوال أعمارهم موثقون الى جلودهم بخيوط متينة ولا يستطيعون تغيير قطبة واحدة منها ، لا بأيديهم ولا مباشرة ، فعلى المرء ان يحاول إحاطة الأطفال - مع احترام شخصياتهم الفردية - بروح ونموذج اليهودي الأوروبي الغربي - المعاصر والمتحضر - نموذج برلين ، والذي قد يكون الطراز الافضل من نوعه ، بذلك وحده لا نحقق الكثير ، لو تعين على - مثلا - ان أختار بين « بيت برلين » وآخر غيره يقوم على المساعدة فيه متطوعو برلين (وابت العزيزة بينهم وأنا على رأسهم) وبين متطوعين بسطاء من يهود أوروبا الشرقية ، من كولومبيا أو ستانيسلاف ، سوف أفضل البيت الأخير دون شروط - بتنهيدة ارتياح عميقة ودون منية ترند . لكني لا أعتقد بوجود هذا الخيار ، فما من أحد يجعله متاحا ، والخاصية التي تتوافق مع قيمة يهودي أوروبا الشرقية شيء لا يمكن نقله الى « البيت » . وفي هذه النقطة ثبت ان التربية العائلية ذاتها قد تضاعف فشلها هذه الأيام . انها أشياء لا يمكن تصديرها ، والرجاء محقود على إمكانية حياتهم لها . إنهم سينجزون القليل - فهم يعرفون القليل ويقبعون في الظل ، لكنهم حالما يلتقطون المعنى سوف ينجزون ما بوسعهم بكل قلوبهم ، سينجزون الكثير ، فهو في حد ذاته كثير ، الرابطة بين هذا كله وبين الصهيونية (وهي رابطة واردة عندي ، وليس عندك ، بالضرورة) تكمن في حقيقة ان العمل في « البيت » يستمد من الصهيونية منهجا شابا نشطا ، نشاطا شابا في صورته العامة ، وحين تفشل الوسيلة الأخرى فهي تضيء الطموحات القومية باستثارة الماضي السالف المذهل - مع الاقرار بالقيود والحدود التي لا تستطيع الصهيونية بدونها ان تقوم ، كيفية وصولك الى اتفاق مع الصهيونية مسألة خاصة بك ، أي اتفاق معها (واللاعبالاة غير واردة) سوف يجلب لي السرور . من السابق لأوانه مناقشة الامر ، ولكن إذا شعرت يوما ما انك صهيونية (إذ انك غائزتها يوما ، لكنه كان غزلا محضا وليس اتفاقا) ، وأبركت بالتالي انني لست صهيونيا - وهو إدراك قد ينبثق من تجربة وتطبيق - لن يقلقني الامر - ولا حاجة لأن يقلقك انت ، الصهيونية ليست أمرا يفرق اصحاب المقاصد الراسخة .

الوقت متأخر - والرأس والدم - يرفضان الاستكانة منذ يومين !

براغ ، ١٦ ايلول ١٩١٦ :

عزيزتي - كلمات اخرى قليلة ، لكنها حميمة ، « البيت » هو الذي يشد اواصرنا . لا تنهيني اسئلة الفتيات او تخافي منها ، فيصبح هذا الخوف الجزء الاكثر نفعا في « البيت » . في واقع الامر ، ليست الاسئلة هي التي تخيفك ، بل تلك التي لم تطرح والتي ستجلبئها مثبطة في بعض الاحيان ، انها ليست مجرد الاسئلة التي تطرحها الفتيات - بل تلك التي يطرحها « الناس النافعون » الخيون المنثرون بالخطر والذين تحدثت عنهم برقة واخلاص . بصورة عامة ، الامر راجع اليك في جعلهم يثقون بك في مسائل تخرج عن نطاق القضايا الدينية و - حين تقتضي الحاجة تبادل التجربة الدينية - يفعل فعله ، لا ينبغي بالطبع ان يفوتك شيء في هذا السبيل ، كما اعتاد الناس ان يفعلوا هنا . سيكون هذا هو الخطأ بعينه كما ارى . لن يخطر لي ارتياد الكنيس اليهودي . الكنيس ليس مكانا يتسلل اليه المرء . بوسع المرء ان يفعل هذا اليوم اكثر مما كان بوسعه في الطفولة ، لا ازال اذكر كيف كنت اخنق في صباي تحت وطأة السأم الرهيب ولا جدوى الساعات التي تمر في الكنيس ، تلك كانت المواعظ التي صنعت جحيم حياتي الوظيفية فيما بعد . ان من يرتادون الكنيس لمجرد انهم صهاينة يبدون لي اشبه باناس يحاولون شق طريقهم الى الكنيس تحت مظلة سفينة نوح ، اكثر من دخولهم بهوء عبر الباب الرئيسي ، ولكن يلوح لي ان الامر يختلف بيني وبينك . بينما يتعين علي مكاشفة الصغار (اذا لم يكن من الحكمة تشجيع تلك النقاشات ، او كانوا من جانبهم لا يثيرونها الا نائرا ، لان الاطفال المنحدرين من بيئة مدينية يمتلكون تجربة كافية عن العالم ، و - اذا كانوا من يهود اوربا الشرقية - يتقنون حماية انفسهم في الوقت الذي يقبلون فيه الشخص الآخر انني بالنظر الى اصلي ، تربيتي ، موقعي ، وبيئتي لا املك شيئا ملموسا مقترنا بايمانهم (اذ ان العمل بـ « الوصايا » ليس مسألة خارجية ، على العكس ، هو جوهر الايمان اليهودي) - وهكذا ، بينما يتعين علي ان اقر لهم بالامر (وساقفل ذلك بنزاهة ، اذ بدون الصراحة سيصبح كل شيء في هذه الحالة لا مجديا) ، فانك من جهة اخرى قد لا تكونين مفتقرة كليا لارتباطات ملموسة مع الايمان . قد يصبحون بالطبع مجرد ذكريات نصف منسية مدفونة في القاع من صليل المدنية ومشاكل الحياة ، والركام المخطط من النقاشات والافكار المتماثلة عبر السنين لا اقصد القول انك لا تزالين واقفة على عتبة الباب ، بل لعلك عند نقطة ما من المسافة تبصرين بريق اكرة الباب فقط . عنيت انك في الاجابة على اسئلتهم قد تصبحين قادرة على اعطاء الصغار مجرد جواب حزين ، اما انا فلم افلق حتى في هذا لكنه في كل حال سيكون كافيا لكسب ثقتهم ، والان يا ممرستي العزيزة ، متى ستبدئين ؟

٥ تشرين الاول ١٩١٦ :

عزيزتي ، امام الآلة الكاتبة اخيرا ، ولكن برأس متعب ، ان القوانين التي تجعل نمي يغلي في داخلي قابلة للتوجيه ، طوال الايام السابقة كان جهازني العصبي في ثورة ،

ولم اقتصر لحظة نوم واحدة . ذهبت ليلة البارحة لرؤية الدكتور بيرغمان (٤) الذي يقضي إجازته هنا ، كان زميلي في الدراسة ، احبه كثيرا واربت رؤيته من جديد . هل تعرفين الاسم بالمناسبة ؟ انه يلعب نورا هاما في الدعوة الصهيونية . هوغو بيرغمان . اردت القول انني جلست ليلة البارحة مع رأسي المصاب بالصداع اشعر انني اشبه بكائن ملعون . لكنني كنت مرتاحا لوقت قصير في الايام الاخيرة . كلا - العمل ليس واردا في حالتي الراهنة . لكنني اشعر بالاسف خصوصا وانني غير قادر على تقديم الدعم لك من خلال الرسائل ، هذا ما كنت اريده وكنت سعيدا لتقبلي . تشكريني ، وتريدني القيام باقصى ما تستطيعين ، لكنني في المحصلة الاخيرة لا انجز سوى الباش والتافه .

براغ - ٧ تشرين الاول ١٩١٦ :

عزيزتي - لا شيء اليوم - تقريرك عن الاجتماع الاول في « البيت » هو الافضل ، لكنه سيستغرق وقتا ، وإن يثمر بسرعة ، كوني حرة في اعطاء الفتيات هذه الحقوق (لقد فهمتك بصورة صحيحة) - قد يصبح الموقف نقيضا لكون ضرورة ، فيستدر نقدا من اولئك المستعنين مسبقا للافراط في النقد . الشيء ذاته - وفضل منه ، يمكن التوصل اليه بتحركهم يصوتون - دون منحهم فعليا الحق في ذلك . لعل هذا بالضبط هو ما يجري ، وربما اسأت فهمك . اما بالنسبة للتقرير فقد اقلقني انه منسوخ . العثور على الناسخ ليس عسيرا في النهاية . قد لا يرفضه المرء كليا . يبدو قاسيا عند النظر اليه من بعيد . مقالة ماكس « كتابنا والجماعة » قد يظهر في العدد القادم من « اليهودي » . وبالمنااسبة ، هل تخبريني من اكون بالضبط ؟ في العدد الاخير من « المجلة اليهودية » إشارة الى « المسخ » وإدانة لها من منطلقات عقلانية ، ثم يقول الكاتب : « هناك شيء جوهرى الماني في الفن الروائى عندك » . في مقالة ماكس من جهة اخرى : « قصصك » . « بين اكثر الوثائق انطواء على النموذج اليهودي في عصرنا » (٥)

حالة صعبة . هل انا فارس سيرك يمتطي حصانين معا ؟ يا للأسف لست فارسا ، انا اجثم ساجدا على الأرض .

ترجمة صبحي حديدي

(١) - سينفريد ليهمان (١٨٩٢ - ١٩٥٨) مؤسس « بيت الشعب اليهودي » والشخصية الرائدة في مجال تعليم اليهود في برلين ثم في فلسطين المحتلة . اشهر دراساته « مفهوم الاستيطان اليهودي وبيت الشعب » .

(٢) - يطلق ايلياس كانيتي (جائزة نوبل) بأن هذا النص يعد اكثر نصوص كافكا احتواء على درجة الاطلاق في الصفة .

(٣) - ماكس برود ، صديق عمر كافكا وكاتب سيرته ، ١٩٦٠ .

(٤) - هوغو بيرغمان - فيلسوف صهيوني النزعة ، عمل فيما بعد مديرا للمكتبة الوطنية العبرية في القدس وحاضر بعدها في الجامعة العبرية .

(٥) - كتب ماكس برود في المقالة المشار اليها ما يلي : « رغم ان حكمة يهودي لا ترد في اعمال السيدك . فهي بين اكثر الوثائق انطواء على النموذج اليهودي في عصرنا » .

العنصرية ضد ادب الاطفال الانكليزي

العنصرية ، او العرقية ، حاجة غابرة عرستها ومارستها الشعوب المتحضرة في العديد من الحضارات . وقد اتخذت ، حينذاك ، شكل تعصب قومي عبر عنه اهل الصين واليونان بتسمية غيرهم « برابرة » ، وعبر عنه العرب بتسمية غيرهم « اعاجم » . والعجمة ضد الافصح ، وربما كانت ضد النطق ، وهو ما يستفاد من اطلاقها على الحيوانات . واعتبر اهل الصين فوق ذلك كل اجنبي شيطانا (يانغ - كوي - سي) ، بينما اكد ارسطو ان مسألة الفارق بين اليونان وغيرهم هي من مسائل الطبع . فاليونان ، كما يقول في سياسياته ، هم بالطبع سادة البرابرة . والغربيون هم اقدم من فلسف التمايز بين الناس . وفي الحضارة الاسلامية افنى بعض الفقهاء السنة « متأثرين بالسياسة الاموية ، بما يسمى زواج الاكفاء » ويعني ان لا تتزوج العربية المسلمة من غير العربي المسلم . ووقف عربي جاني يسأل فقيها انكر زواج الاكفاء : اترى هؤلاء الاعاجم يتزوجون بناتنا في الجنة ؟ قال : نعم ! قال : اما وسيوفنا على عواتقنا فلا !.

وعانى السود من جيرانهم الاوراسيين كثيرا من الضيم فاستعبدهم الاوربيون والمسلمون ، عربا وعجماء ، وتعصبوا عليهم وسخروهم في اخس الاعمال واشقها . لكن الحضارات الغابرة لم تعدم الضد المنبثق من وعي اخلاقي وانساني رفيع ، يقول بالمساواة ، وينكر الاضطهاد القومي ، ويعترف للامم والرسوس بما لها من خصائص وما عليها من تبعات . فالفلسفة الصينية لم تؤجل التمايز كما فعلت فلسفة اليونان ، بل وظهر من فلاسفة الصين من نادى بالحب العالمي وانكر الحرب كالتاويين ، والموهيين ، وبعض الكونفوشيين . ودعا الرواقيون الاغريق الى مبادئ مقاربة . بينما وقفت معظم الفرق الاسلامية ضد زواج الاكفاء ، وقالت بالمساواة المطلقة بين المسلمين دون النظر الى الوانهم والسننهم . وظهر من مفكري وفلاسفة

الاسلام من دعا بدعوة مماثلة ثم تجاوزها الى الغاء الفروق بين الاديان ، وكان علي بن ابي طالب يقول ملك الاشتر في وصيته له : ان الخلق صنفان اخ لك في الدين او نظير لك في الخلق .. وذهب المعري الى مدى ابعد فدعا الى الغاء الاديان والمذاهب لانها فرقت بين البشر . وصدرت كتب تنتصف للسود تصدرها كتاب الجاحظ : فخر السودان علي البيضان » وكتابان للسيوطي « رفع شان الحبشان » و « ازهار العروش في فضل الحيوش » .

وظهر من بين المضطهدين كتاب وشعراء ، دافعوا عن انفسهم ضد الازدراء ، ففضح « سحيم » اسياده وشهر باعراضهم ، ورد الحيقطان على جرير الذي شتم الزنج في هجائه للاخطل ، ردا عجز الشاعر العنصري عن مواجهته . وبينما كان المتنبي يلوث صحائف ديوانه بهجاء الافارقة في شخص كافور ، كان ابو حيان التوحيدي وابو سليمان المنطقي واخوان الصفا يرفعون عقيرتهم بالدفاع عن الشعوب وخصائصها في حدود فهمهم لهذه الخصائص .

على ان حلول عصر الحضارة الغربية الحديثة جلب معه عنصرية من طراز جديد ، متطور ، مبني على العلم والاقتصاد والآلة العسكرية ... فتحت تآثير الحاجة الاقتصادية المحمومة ، تكالب الغربيون على القارة السوداء ، ومدوا خراطيم استعمارهم الى ما وراءها ، فالتفت حول الرسوس السمراء والصفراء والحمراء . وحولت الجميع الى عبيد للرأس الأبيض . وبالتكامل مع هذا الاكتساح العالمي جاء الفكر البرجوازي فادلج للسيطرة بعرقية علمية تقوم على نظريات الارتقاء ؛ فوضعوا عقيدة تعدد الاصول حتى يعزلوا آدم الأبيض عن آدم الملون . واستعادوا مذهب ارسطو في السيادة الطبيعية بعد ان وسعوه ليشمل الرأس الأبيض في مجموعة وليس اليونان وحدهم ، واعتبروا بالاستناد الى هذا المذهب المعزز بالداروينية الاجتماعية التخلف الحضاري الراهن للملونين هو امر طبيعي يكمن في اصل الخلقة وليس امرا اجتماعيا موقوتا يرتفع بمرحلة تاريخية معينة . وقد بلغ الامر حد البديهية العلمية التي جعلت ارنست رينان يتوجع لهؤلاء المساكين الذين خلقتهم الطبيعة ليخدموا البيض ، لان تكوينهم الفيزيولوجي ، والمورفولوجي ، والتشريحي ، لا يؤهلهم لاكثر من ذلك ..

ان العنصرية البيضاء هي من اشنع العنصريات في تاريخ الوعي المتحامل . ولحسن الحظ انها اذ تجاوزت كل الحدود المسموح بها للحيف والتزوير لم تلبث ان صدمت وعي الانسان ، الرائد في اغشية المفكرين البيض انفسهم ، فجردت فريقا من سلاح القبرير ، وازالت القناعات الموروثة من فريق اخر ، بينما اندفع فريق ثالث للمقاومة في ظروف مستجدة شهدت نمو حركات التحرر ، وتفاقم شان الثورة العالمية المناهضة لسلطة رأس المال . وقد بدا الخرف العنصري يتلقى الضربات الفاضحة منذ كارل ماركس الذي ليقظ الوعي الأبيض ، وجعله ينظر عن كتب لما ينطوي عليه

من قذارات ومن ذلك الوقت والعنصرية تتراجع ، او على الاقل تتوقف عن التقدم . ولكن دون ان تلقي السلاح ، ولا تزال الحرب سجالا في عقر دارها بينها وبين النفر الواعي الذي ساعدته الظروف العالمية الجديدة على استعادة بشريته .

وبين ايدينا كتاب يحمل عنوان *Racism and sexism in childrens Books* العنصرية والجنسوية في كتب الاطفال - نشر في لندن ١٩٧٩ يشتمل على مقالات لعدد من الكتاب الانكليز والامريكان تعالج المحتوى العنصري المعادي للشعوب غير البيض ، والجنسوي المتحيز ضد المرأة في ادب الاطفال الشائع في الولايات المتحدة وبريطانيا وتكشف المقالات في صدد الجنسوية عن المنحى الرجعي المعادي للمرأة في منظومة الوعي الثقافي والاجتماعي في المجتمعات الرأسمالية المتطورة . ولهذا المنحى حديث اخر . اما الآن فنستعرض التوجيه العنصري الذي يتزود به الطفل الابيض من خلال الكتب الاكثر التصاقا بمزاجه الطفولي ، والاكثر رواجاً في مضمار ادب الاطفال .

قصة الدكتور دوليتل

تناولت ايزابيل سوهل هذه القصة في المقالة التي ساهمت بها في الكتاب . ومؤلف القصة هوغ لوفتنغ ، وقد صدرت من الولايات المتحدة لأول مرة عام ١٩٢٠ ، وظهرت في بريطانيا بعدها بعامين . وقد وسم هذا المؤلف المغمور طوال خمسين سنة مضت على نشر قصته كاتباً عبقرياً ، واعتبرت كتبه من المظان في مضمارها .

تروي قصة الدكتور دوليتل مناحي مختلفة من حياته ، تتصدرها « الرحلات » التي ربح المؤلف بفضلها ميدالية نيوبرى عام ١٩٢٣ بوصفها المساهمة الاميز في ادب الطفولة . وفيما يلي ملخص لرحلات هذا « الدكتور » كما قدمتها الكاتبة ايزابيل ..

أبحر الدكتور دوليتل في المحيط فوصل الى جزيرة يسميها المؤلف « سبايدركنكي » مقابل ساحل البرازيل . وهناك مضى يبحث عن الهنود الحمر ، فيعثر على عدد منهم مقبورين في مغارة فينقذهم منها ويعطيهم النار التي لم يعرفوها من قبل . (دوليتل هو برمييتيوس الهنود ؟) . وقد جعله ذلك شعبياً لف من حوله عدداً غفيراً من المعجبين ، مما حفزه على طالة امد بقاءه في الجزيرة لجل معضلات هؤلاء الناس الذين يخرجون الى الحياة لأول مرة بفضلها . وكانت ماثرتة في صنع النار قد جعلتهم يتوقعون منه القدرة على كل شيء ، وهو ما دفعهم الى التوسل اليه ليكون ملكاً على كل الجزيرة . وقبل الرجل على مضض . وصار يدعى الملك جونغ . وكان كما يقول المؤلف اكثر الملوك ديمقراطية وكدا في كل التاريخ . وقد جلب لرعيته الملونة كثيراً من بركات المدينة البيضاء : مجاري المياه الآسنة ، جمع القمامة ،

إسالة الماء ، واكتشف لهم مناجم الحديد والنحاس ، كما علمهم كيف يصهرون
ويستخدمون المعادن ...

طال المقام بالدكتور دوليتل في الجزيرة . وبدأ مع أصدقائه من الحيوانات التي
رافقته من أوربا يفكر في العودة إلى الوطن . لكنه لاحظ أن هؤلاء الناس صاروا
يتكلمون عليه في عدد عظيم من الأمور .. لقد الفيناهم يجهلون ما ينعم به البيض من
وسائل الحياة الحقة ومبادئها ، ولو أنني تركتهم لعادوا إلى سيرتهم وعوائلهم التي
استطعنا تحريرهم منها : الحروب ، الأوهام ، عبادة الشيطان ... وسيستبيحون
استخدام ما تعلموه منا فتغدو وبالا عليهم .. أنهم أطفال في وعلي أن أبقى . هكذا
تحدث « الأنساني » الأبيض وهو يحاور حيواناته بشأن الرحيل . وقد ردت عليه
الببغاء بولينسيا التي باتت متعبة من هذه المخلوقات البشرية بأن من الضياع
وسوء التدبير أن يمضي الشهير جون دوليتل عمره الثمين مع « هذه القاذورات » .
واستطاعت اقناعه بوجوب المغادرة .. وخرج الدكتور بعد أن ترك تاجه على
الساحل ، حتى يعلم هؤلاء الأطفال المساكين أنه اضطر إلى الرحيل إلى انكلترا
ليواصل من هناك مهمته الخاصة في رعاية حيوانات العالم ...

في جانب آخر من حكاية الدكتور دوليتل يتناول المؤلف لوفتغ شخصية سوداء
تتكرر في عدة أقاصيص ، هو الأمير بامبو . ويبدو أنه كان محبباً للمؤلف مما أغراه
بتكراره في حكاياته . ويرجع ذلك إلى أنه الشخص الوحيد من بين من لاقاهم في
أفريقيا الذي يحمل خصالاً بشرية . وفيما يلي خلاصة ببعض ما ورد عن الأمير
الزنجي في القصة :

حين كان الدكتور دوليتل في إحدى رحلاته لأفريقيا تعرض للمسجن مع حيواناته
بامر من ملك تلك الناحية وهو والد الأمير بامبو . وكانت الببغاء بولينسيا قد رأت ،
مرة ، الأمير الأسود يقرأ حكايات الحوريات وهو يردد ملء السمع : أه لو كنت أميراً
أبيض .. وعندها دبرت الببغاء أمراً . فذهبت إلى الأمير وأخبرته أن الدكتور ليتل
مسجون بامر والده . وقالت له : اذهب إليها الأمير الشجاع وأفرج عن العراف الكبير
جون دوليتل فسيجعلك أميراً أبيض ، وتحصل على حورية . وتسرع الببغاء إلى
الدكتور المسجين فيحضر وصفة لتبييض وجه بامبو الذي يتسلمها بفرح غامر ،
فيفرج عن الدكتور وحيواناته ، ويزودهم بسفينة للبحار من أفريقيا .

وتتضمن « الرحلات » استجواباً أجراه الدكتور دوليتل مع الببغاء بولينسيا
التي كانت قد عادت من رحلة منفردة إلى أفريقيا دامت خمس سنوات . وفيه يسألها
عن بومبا ، الأمير الأسود ، فتخبره أنه الآن في انكلترا للدراسة في جامعة
أوكسفورد . وهنا يصعق الدكتور ، لكن الببغاء تواصل : كان يخشى أن يموت إذا

جاء الى هنا . فقد كان يعتقد ان اكل البشر من البيض سياكلونه . انت تدري بهؤلاء
الزئوج كم هم جهال ؟ ثم يسألها الدكتور ان كان بامبو قد عثر على « الجمال
الناعس » فتجيبه : لقد سمعته يستذكر شيئا يسميه « الجمال الناعس » . انا
شخصيا اظنها زنجية مولدة .

— ولكن اخبريني هل بقي على بياضه ؟

سال الرسول الابيض صديقه الببغاء بخبث مكرر . فردت عليه :

— فقط لما يقرب من ثلاثة اشهر . ثم انتهى الى مظهر سمج : وجه مبيض
وجسد اسود ؟

في حكاية اخرى ، يقرر الدكتور ليتل ان يقوم برحلة الى جزيرة سبيدر منكي .
وكان في صحبته هذه المرة بامبو نفسه . تصف القصة هيئة الامير الزنجي على هذا
النحو :

كان يرتدي ستره فروك من اخر طراز ، ورباط عنق قاني الحمرة ويعتمر بقبعة
قش موشحة بشريط زاه . وكان يمسك بمظلة خضراء انيقة .. كان متأنقا في كل شيء
الا في قدميه اذ لم يكن ينتعل حذاء ولا جوربا ؟

كان هذا الافريقي المهيمن طوال الرحلة يحاول التشبه بالبيض فلا يجد إلا
الرطانة بالانكليزية . وكان يبدو كاثنا فريدا : دماغ ضئيل وميل فطري للعنف يقرن
بالوفاء . وقد جعله ذلك شديد الانفعال ، مما عرضه وصحبه لمخاطر عديدة كان
ينجو منها دائما بحكمة الببغاء الاوربية بولينسيا . ومن الاحداث التي تضمنتها
القصة في هذا الصدد عنور ركاب السفينة على « مفلس * » وجدوه يأكل مخزون
السفينة من القديد . وقد هم الامير الزنجي بقتله على سبيل الوفاء لزملائه البيض
فرجرت الببغاء قائلة : ستقع في داهية . لسنا الان في جوليجينيكي (بلد الامير في
افريقيا) . وفي هذه الاناء تبين لهم ان المفلس قد اتى على مخزونهم من القديد ،
فاظهرت الببغاء قلقها من عدم توفر نقود كافية لشراء ما يحتاجونه من الطعام .
ولاجل تطمينها همس لها الامير الاسود الذي كان قد تعلم في اكسفورد : الا يكون
« اقتصادا سياسيا » جيدا اذا نحن قددنا ملاحنا القدير واستعصنا به عن اللحم
الذي اكله المفلس ؟ فما كان من الببغاء الا تذكره مرة اخرى انهم ليسوا في
افريقيا ، وان اكل البشر غير مقبول على متن سفينة بيضاء .

تقول ايزابيل سوهل :

« بعد فحص مكان لاربعة من كتب العبقري لوفتنغ الشهيرة : احكم : ان

دكتور دوليتل « الحقيقي » هو تجسيد للاب الابيض العظيم الذي يحمل ، بنبالة ،

عبء الإنسان الأبيض ، وإن مبدع هذا الشخص عرقي شوقيني أبيض مرتكب تقريبا لكل تحامل عرفه الإنسان الأبيض الحديث ، لا سيما الإنسان الانكليزي الذي تكون في أخريات الأوان الفكتوري حين كانت الامبراطورية البريطانية في ذروتها .

لقد تربت على إقاصيص « الدكتور دوليتل » كل الأجيال الحاضرة للناطقين بالانكليزية لا سيما في بريطانيا والولايات المتحدة . ولا شك في أن السواد الأعظم من هذه الأجيال لم يزل يحمل موقفا من الشعوب الملونة وغير الأوروبية مستمدا من هذا اللون المبرمج من أدب الأطفال . لكن الدور الضابط الذي مارسه ، ويمارسه ، الوعي اليساري الماركس ، قد أرغم دهاقين التربية الرأسمالية من الانكليز والأمريكان على تنقيح الإقاصيص لإخفاء لونها العنصري الصارخ . ولكن مع بقاء الطبقات السابقة متداولة على نطاق واسع في جميع المكتبات العامة ، وفي العديد من حوانيت الوراقين التي تتعاطى بيع الكتب القديمة . وقد رايت هذه الطبقات بنفسها معروضة في أكثر من حانوت . ولا يزال الأب العنصري لوفتنغ يحظى بالتكريم من المعنيين بأدب الأطفال باعتباره أحد الرواد العظام في هذا الفن التربوي البالغ الأهمية .

صدرت في السنوات الأخيرة إقاصيص جديدة ، أو طبقات منقحة لإقاصيص سابقة تعاملت مع الشعوب غير الأوروبية بأسلوب مخفف ، لمراوغة الشعور العالمي السائد ، المضاد للعنصرية البيضاء . وقد تناول الناقد شوارتز ، الذي ساهم في الكتاب بعدة مقالات ، أحد هذه الأعمال وهي مجموعة بامبلا ترافرز المعنونة « ماري بوبنز » التي صدرت سنة ١٩٣٤ ونقحت في طبعة ١٩٧٢ بناء على طلب المؤلفة لتنقيتها من المحتوى العنصري .. وقد انصبت ملاحظات شوارتز على المجموعة بعد التنقيح . وفي لقاء له مع المؤلفة العجوز ذكرها بعبارة في إحدى الإقاصيص تخاطب بها المس لارك (من شخصيات القصص) كلبها للابتعاد عن الكلاب الأخرى :

اندرو ، اندرو ، ادخل يا حبيبي ، ادخل ، ابتعد عن هؤلاء المخيفين .. عرب الشوارع . واجابته متضاحكة :

اتراه اصطلاحا مهنيا ؟ عرب الشوارع ؟ هناك عرب شوارع في المغرب ، ليس كذلك ؟ اولاد صفار يتراكضون هنا وهناك يستجدون الحشيش . اتريد محاكمتي .. حسنا ! لقد استعملتها ولا افكر في تعديلها .

ويبدو أن الناقد الطيب شوارتز كان مؤدبا مع هذه العجوز البيضاء ، فسكت على مضض ، ولم يسألها عما إذا كانت قد طلبت تنقيح هذه الإقاصيص لأنها ثابتة من عنصريتها أم خوفا من اليسار الذي لم يعد أمثاله قادرين على مقابحته بنفس الأسلوب السابق . غير أنه وجه الانتباه إلى هذا الإصرار العنصري في سائر

الطبعات التي بقي فيها اناس « العالم الثالث » رموزا للسلوك الخاطئ او غير اللائق في مقابل النموذج الوطيد للانسان الابيض . ولنفقرا هذه العبارة التي صدرت عن احدى شخصيات « ماري بوبنز تعود » ١٩٥٢ :

لا تخط خطوة واحدة خارج هذه الغرفة عصر هذا اليوم ، والا فانني صيني !
وفي « ماري بوبنز في المفتزه » ١٩٥٣ :

سر بجائبي ، رجاء ، سر كالمسيحي

ويذكر شوارتز ان العجوز ترافرز ابدت انزعاجها عندما علمت انه لم يقرأ قصة « السعدان الصديق » وبادرت هي لتلاوة فقرات منها عليه تدور حول الأنسة برون بوتر ، وهي مستكشفة سابقة المت باحدى جهات افريقيا فوقع نظرها على صبي اسود ملقى على ضفاف نهر توما ، وقد اقترب منه تمساح يوشك ان يلتهمه . واسرعت الأنسة الى انقاذ الصبي . وحينما علمت من بعد ان أسرته هي التي ألقت به على النهر لانها خافت ان يكون اطرش ، قررت ان تاخذه معها الى انكلترا ، حيث ريثه بعد ان اعطته إسما ، لان الافارقة لا يحملون أسماء شأن الحيوانات !

قال شوارتز : سألت المس ترافرز ان كانت لا ترى في تخلي اسرة سوداء عن ابنها وإطعامه للتماسيح لمجرد الشك في انه اطرش اهانة للآباء السود ؟ فاجابت ان هذه ممارسة فعلية لقبيلة « فان » التي ينتمي اليها الصبي .

ومن الواضح ان الكاتبة العنصرية تردد هنا نفس الاكاذيب التي نقلها الرحالة والمستكشفون البيض عن افريقيا ، وتوظفها لتعزيز الخط الذي رسمته الدعاية الغربية بين همجية السود وانسانية البيض .

من بين اكثر المؤلفات تهديبا ، يتناول شوارتز كتاب « الجزيرة الصغيرة » الصادر سنة ١٩٧٣ للكاتب تودور تايلر ، فيعرض شخصيتين متقابلتين : فليب الابيض وتيموتي الاسود . وقد اعطي فليب معرفة واسعة بالتاريخ حرم منها تيموتي الذي يجهل كل شيء عن الماضي ؛ ويبدو تيموتي في القصة خيرا ، شفيقا ، سخيا ، واسع الحيلة ، فرحا . لكنه ايضا ، غير شريف ، مؤمن بالالوهام ، وامى طبعا . ويعرضه الكاتب عاريا من كل علاقاته ، فهو ينكر لونه كما ينكر ابويه واسرته وكل ما فيها من اولاد ، ولا يعرف الا ولدا ابيض يستأثر بعنايته الغائقة . وينتهي دور تيموتي في القصة بارشاد فليب الى الخلاص من الجزيرة . ويتركه الكاتب فيما بعد هملأ بلا مستقبل .

ان قصة تيودور تايلر كما يعرضها شوارتز نموذج التحديث في الادب العنصري ، فهي تعطي اللون بعض الخصال البشرية ، لكنها تبقيه في حالة السلبية المطلقة بتجريده من بعدي الماضي والمستقبل ، وجعله نتاجا ليا للآن ،

الحاضر العابر المقطوع الصلة بما قبله وما بعده . ويأتي دور الملون على الدوام كمتعم لدور الابيض ، كعامل مساعد . وهو ما تعبر عنه سلسلة الصفات الجيدة التي اعطاها تايلر لتيموتي ، تلك الصفات التي يتميز بها البدائي : الطيب السخي والفرحان دائما ، والجاهل الذي لا يفقه مبادئ الاخلاق خارج اطار وعيه الساذج . ولا ينسى الادب العنصري ان يضع الملون باستمرار في موقف المهزوم امام الغرب ، والمسحوق بالخجل من لونه وابويه وتاريخه .

ان تسليب الملونين اصبح اليوم خطا سائدا في الادب والفن والسينما . فبعد ان لم يعد ممكنا التشهير بهذه الشعوب على طريقة الاب لوفتنغ ، فان المضمون نفسه يستعاد الآن ولكن في صياغات مهذبة خبيثة تتعاطف مع الاسود او الهندي او العربي ، الذي يعرض في الكتابات والافلام المعاصرة مجردا حتى من الشجاعة او القدرة على مجابهة الخطر بالمستوى ، بينما يلعب الابيض دور المخلص حتى في ادغال افريقيا . وقد شاهدت في التلفزيون البريطاني عدة افلام يظهر فيها الافريقي عاجزا مرعوبا امام الاسد او النمر ، حتى ياتي رجل ابيض ، او امرأة بيضاء فتقذه . ونحن نعلم ان اخر ما يخافه سكان الغابات هو السباع التي تعايشوا معها اجيالا ، وان اكثر الاشياء اثارة لفرع الانسان الاوروبي هو هذه الحيوانات !

على اية حال ، فهذا النمط المذهب من الادب العنصري لا يصمد دائما . وقد عرض الناقد شوارتز لكتاب صدر عام ١٩٧١ لوليم ارمسترونغ عنوانه « ساوندر » وقال ان الانتقاص المفضوح في الكتب السالفة يتراجع في هذا الكتاب امام لحن خبيث . لكن المثال الذي اقتبس شوارتز من الكتاب لا يدل على اي قدر من التخفي ؛ بل هو في الواقع مستوى من الشناعة يجعله اقرب الى الدكتور دوليتل .. ان القصة تدور حول اسرة سوداء تتألف من والدين وعدد من الابناء والبنات كلهم ، طبعا ، بلا اسماء . ولدى الاسرة كلب يسميه الكاتب « حيوانا بشريا » . ويحدث ان يتعرض الوالد للاعتقال بامر العمدية ، فلا يصدر رد الفعل على هذا الحدث الذي واجه الاسرة الا من الكلب ، الذي ما ان يعلم بنبا القبض على الاب حتى يندفع غاضبا ويهرع للبحث عنه ، بينما يبقى افسراد الاسرة ؛ الام والاولاد ساهمين ببلاهة . وقد انتهى الكلب بسبب اندفاعه هذا الى المخاطرة بحياته حيث يقتل . وهكذا يكون الكلب هو بطل القصة الذي تتوقف احداثها عند استشهاده !

ان تظهير جوهر الانسان الناطق لحساب الكلب وسلبه من الافريقي الذي يصبح هنا حيوانا ابله هو انتقاص مكشوف . واذا اعتبره شوارتز لحننا خبيثا فربما لان مكانة الكلب قد تجاوزت هذا المدى في العالم الغربي ، مما فوت عليه ، فهم المغزى العنصري الفاضح في القصة .

لم يفت الصينيين نصيبهم من ادب الاطفال الانكليز . وقد استعرض شوارتز

كتابا عنهم ظهر منذ عام ١٩٣٨ ، وطبع حتى الان ٣٦ مرة . وموضوع الكتاب حكاية عن خمسة اخوة صينيين فيما يلي خلاصتها :

كان هناك خمسة اخوان من اهل الصين متشابهون كلهم . كان الاول يقدر على ابتلاع البحر ، والثاني له عنق حديد ، والثالث يمكنه تمديد ساقيه بلا حدود ، والرابع يمكنه ان لا يحترق ، والخامس يطع انفاسه الى ما لا نهاية . وقد حدث مرة ان سحب الاخ الاول ، بالبحر ، ولدا صغيرا الى ساحل البحر . وهناك وقف الاخ فابتلع البحر دفعة واحدة ، فنزل الولد الى القاع واخذ يجمع الكنوز منه . وقد اغرته وفرة الكنوز فاستمر يجمعها متجاهلا امرا من بالبحر بالخروج الى الساحل . ولعدم قدرة الاخير على إبقاء البحر في فمه مدة طويلة فقد بصقه ، فغرق الولد . واحيل الاخ الاول الى القضاء بتهمة القتل .

كان القاضي يعتمد ، كغيره من الصينيين ، قبعة كوي تتدلى منها صغيرة ذيل الخنزير . وبعد ان مثل الطرفان المتقاضيان امامه حكم على بالبحر بقطع الراس ، من دون ان يستمع الى افادة اي منهما . ولكي يثبت القاضي الصيني عدالته فقد سمح للمحكوم بالذهاب الى المنزل لوداع امه . وهناك يعمد الى تضليل القاضي فيرسل مكانه اخاه ذا العنق الحديد . ولم يظن القاضي الى الحيلة لان الصينيين متشابهون . ويتجمع اهل البلدة ليشهدوا التنفيذ وهم جميعهم متشابهون في عيونهم المشقوقة والبشرة الصفراء وقبعات الكوي . وقد اوحى الكاتب لاطفاله ان اهل البلدة متفقون كلهم على ان حكم الاعداء يجب ان ينفذ دون ان يتساعلوا عما اذا كان الاجراء عادلا ام لا . يقدم المحكوم فتضرب عنقه بالسيف فلا يؤثر فيها ، فيتصايح الجمهور مطالبين بوسيلة اخرى للتنفيذ ، فيختار القاضي حرق المحكوم . لكن الاخوة الخمسة يضللون القاضي مرة اخرى فيدفعون الى ساحة الاعداء اخاهم الذي لا يحترق . ويفشل التنفيذ ايضا ويعود الجمهور الى الصياح والاحتجاج ، فيختار القاضي وسيلة اخرى لكنها تفشل كذلك . وهكذا الى ان تتكرر المحاولة خمس مرات تحت ضغط الجمهور المتعطش للدم . ويسقط في يد القاضي فيخاطب المحكوم وهو الاخ الخامس الذي ظنه القاضي الاخ الاول : لقد حاولنا التخلص منك بكل وسيلة ممكنة ولكن يبدو اننا لا نستطيع . اذن يجب ان تكون بريئا .

وقد تحدث الناقد عن الرسومات التي تطبع مع القصة فاشار الى انها تصور الاسيويين متشابهين كلهم ، حيث تتلخص المظاهر المختلفة الى قولبة مشتركة : بشرة صفراء مكبوته ، عيون مشقوقة زائغة ، ضفائر ذيل الخنزير ، وملابس الكوي . ويكمن وراء هذه القولبة تصور الاسيويين مخلوقات دون - بشرية ، يمكن التعامل معها من غير ضوابط اخلاقية او انسانية . وهو يقول ان هذا المدرك هو ما جعل

المغتربين الصينيين في الولايات المتحدة موضوعا للنقد والازدراء والاضطهاد الطبقي . وبينه شوارتز الى المغزى الذي تعطيه ملابس الكوي في القصة ورسوماتها فيقول انها ترتبط بالاستضعاف الذي عاناه المغتربون الصينيون في الولايات المتحدة . وقد استخدم اصطلاح الكوي لوصف العمال الصينيين ، غير المأجورين غالبا ، في مقابل اصطلاح « شغيلة » الذي اختص به العمال البيض . وبهذا التمييز في صفوف العمال انفسهم ، انكر الامريكان على العمال الصينيين كل الحقوق التي اكتسبها زملاؤهم البيض .

في متابعته للآثر التربوي لهذه الاقصوصة ، يروي شوارتز انه كان في مدرسة ابتدائية فذكرت المعلمة حكاية الاخوة الخمسة ، فوضع صبي اصابعه في عينيه واخذ يسحب واحدة الى اعلى واخرى الى اسفل ، وهو يدمدم : امي صينية ، وابي ياباني .. انني ولد مبعثر ..

ويقتبس شوارتز من كاتب آخر تعليقا لاحد الاولاد : انا لا احب الصينيين لان منظر العيون الزائغة يجعلني أقشعر ..

ان قصة الاخوة الخمسة تدخل في باب الادب العنصري المهذب ، اذا قيس الى شئاعات الدكتور دوليتل . ولا ننس ان حظ الصينيين من الازدراء والحقد كان اخف من حظوظ اخوانهم في الضيم . فقد استأثر بالنصيب الاوفر زنوج افريقيا والهنود الحمر ، فالهنود السم ، فالعرب ، وربما شفع لاهل الصين لونهم الفاقع وبعدهم النسبي عن اذرع الاخطبوط الغربي الذي اضطرته الاعتبارات الجغرافية الى تركيز التعامل مع جيرانه الاقربين .

ان كتاب : « العنصرية والجنسوية في كتب الاطفال » سعي مشكور لثلة من كتاب الغرب انقذهم الوعي اليساري من براثن العنصرية البيضاء . وعلى اية حال فالقضية لا تنحسم بمجرد صدور هذا الكتاب وامثاله . فالعنصرية جزء لا يتجزأ من البنية الذهنية للغرب الامبريالي الذي تواصل اجهزة الادلجة في معظم دوله تشريب الوعي الاجتماعي بهذه النزعة بمختلف الوسائل وفي مختلف مراحل السيرة التربوية .

هادي العلوي



al-carmel
(5) 1982

